



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

**collegArti 2/2018**

# LE CORBUSIER LA FABBRICA DELL'IMMAGINE





# collegArti 2/2018

Collana diretta da Sandra Costa e Anna Lisa Carpi.

Numero 2, a cura di Anna Rosellini e Stefano Setti, pubblicato in occasione della mostra  
*Le Corbusier. La fabbrica dell'immagine*, Dipartimento delle Arti, DAMSLab, Bologna,  
24 Settembre – 12 Ottobre 2018.

I contributi del presente volume sono stati revisionati dai curatori del numero.

Pubblicato da  
Dipartimento delle Arti - DAR, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.

Copyright degli Autori dei singoli contributi.

Questo volume è distribuito con la seguente licenza:  
Licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0.

Progetto grafico a cura di Roberto Paolo Malaspina e Edoardo Traversa.

In copertina: progetto grafico di Marco Giamprini e Edoardo Traversa.

ISBN 9788898010929

DOI <http://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6088>

# Indice

## Saggi

Giulia Turconi, <i>L'Esprit Nouveau: parole e immagini</i>	12
Roberto Paolo Malaspina, <i>Nuova visione e totalitarismo</i>	32
Dalila Cellura, <i>Progettare l'Espace indicible</i>	52
Daniel Borselli, <i>Oltre l'Espace indicible: costruire un'immagine, abitare uno spazio</i>	66
Chiara Matteucci, <i>Il braccio e la mente. La fotografia e il transfert nell'opera di Le Corbusier</i>	86
Francesco Mancinelli, <i>Reinterpretare il Poème électronique nel contesto socioculturale attuale</i>	104

## Le Opere

<i>I viaggi di studio</i>	112
<i>L'Esprit Nouveau</i>	118
<i>New Vision</i>	124
<i>Espace Indicible</i>	130
<i>Transfert</i>	134
<i>Poème électronique</i>	140

# Le Corbusier. La Fabbrica dell'Immagine

Il secondo numero di collegArti nasce come esito del laboratorio “La Fabbrica dell’Immagine” ideato per gli studenti del corso “Architettura contemporanea” della Laura Magistrale in Arti Visive, e finalizzato a fornire metodologie per tradurre questioni teoriche in attività pratiche e possibili progetti di ricerca. Gli argomenti affrontati durante il laboratorio hanno avuto lo scopo di completare il soggetto trattato nel corso monografico, dedicato a Le Corbusier, con approfondimenti relativi ad un aspetto decisivo della poetica dell’artista: il rapporto tra fotografia e architettura.

“La Fabbrica dell’Immagine” ha offerto agli studenti due fasi di ricerca: la prima incentrata su uno studio relativo a specifici soggetti che si è tradotto in saggi critici; la seconda, più sperimentale, dedicata ad un aspetto pratico di rielaborazione dei contenuti teorici, al fine di creare un “discorso per immagini”. Il risultato delle ricerche è presentato nella mostra *Le Corbusier. La Fabbrica dell’Immagine*, suddivisa in sei sezioni corrispondenti ai gruppi di studio (“I viaggi di studio”; “L’Esprit Nouveau”; “New Vision”; “L’Espace indicible”; “Transfert”; “Poème électronique”).

Il presente volume è stato ideato dagli studenti quale catalogo della mostra, lasciando loro la libertà di individuare prospettive culturali, forme di scrittura e modi di espressione grafica.

Nella prima parte figura una selezione dei saggi degli studenti; la seconda è costituita dalla presentazione delle opere esposte.

Si ringraziano: il direttore del Dipartimento delle Arti, Giacomo Manzoli, e la coordinatrice di DAMSLab, Roberta Paltrinieri,

per aver accolto con entusiasmo l'iniziativa della mostra; la coordinatrice del corso di studi in Arti Visive, Sandra Costa, per gli stimoli offerti al progetto didattico. Rivolgiamo la nostra gratitudine alla sezione Co.Me. del Dipartimento delle Arti e al suo coordinatore, Claudio Marra, per aver contribuito all'iniziativa. Un ringraziamento va al personale di Articolture e ai tecnici del Dipartimento delle Arti per l'aiuto dato durante l'organizzazione e l'allestimento della mostra.

Un particolare ringraziamento va al fotografo Federico Torra, per la sua attiva collaborazione, agli studenti coinvolti nell'attività didattica del laboratorio "La fabbrica dell'immagine" e nell'ideazione della mostra e del progetto editoriale: Francesca Acerbi, Geraldina Albegiani, Stefania D'Alberto, Lisa Andolfi, Viviana Annio, Elia Baroni, Francesca Bertinato, Daniel Borselli, Dalila Cellura, Marilisa Cocca, Ornella D'Agnano, Matteo Rudolf Di Gregorio, Giorgia Fratini, Emilia Garuti, Silvia Gurnari, Sara Isola, Cecilia Lanzarini, Marta Luciani, Roberto Paolo Malaspina, Francesco Mancinelli, Chiara Matteucci, Gianna Palucci, Stefano Pane, Angelo Russo, Riccardo Siroli, Pasquale Stenta, Silvia Testino, Giulia Turconi, Antongiulio Vergine, Marco Zappatore.



Saggi





ESPRIT NOUVEAU

ABCDEFGHIJKLM  
NOPQRSTUVWXYZ  
abcdefghijklm  
nopqrstuvwxyz  
1234567890



*Fig.1 Edward Johnston, Johnston Sans, font utilizzato per la "Transport for London"*

## L'Esprit Nouveau: parole e immagini

Il rapporto tra immagine e parola nel campo dell'informazione esiste sin dall'antichità. Le prime scritture conosciute infatti risalgono circa a seimila anni fa, quando tratti grafici ripetibili e riconoscibili hanno per la prima volta reso distinto in pittogrammi il continuo auditivo della comunicazione e trasformato i caratteri della cultura orale. Successivamente il tessuto sonoro della lingua si è unito in lettere, per divenire codice più facilmente condivisibile. La nascita delle lettere e successivamente dell'alfabeto, ha reso possibile la diffusione dell'informazione tramite scrittura. Inizialmente le lettere venivano “scavate”, “scolpite”, “incise” in steli, lapidi e fregi. Successivamente vennero sostituite dai tipi mobili di Johannes Gutenberg, per poi mutarsi in stampa e, nell'era digitale, catapultarsi nel mondo virtuale dei computer. Lungo questa evoluzione, i caratteri hanno subito e attraversato diverse modifiche a livello grafico, affinché l'informazione e il messaggio che avevano il compito di diffondere fossero recepiti nel modo più semplice e immediato. Le Corbusier, l'architetto dei “tempi nuovi”, si avvale della grafica e di diversi stratagemmi al fine di rendere la sua idea di architettura e le sue creazioni interessanti e desiderabili al pubblico. Parole e immagini, nella sua opera, entrano a far parte di un percorso verso una nuova narrazione dell'architettura.

### Verso una scrittura di segni

“Nella storia dell'ominazione, ossia nel lunghissimo periodo del farsi uomo (*sapiens* in quanto *faber*) di una individua specie di primati o cui apparteniamo, il tracciamento di grafismi (prima astratti, ritmico-geometrici, poi raffigurativi, nelle ben note rappresentazioni cavernicole e in molti artefatti mobiliari preistorici) è attitudine altamente specifica (per taluni precedente la verbalizzazione) che data alcune decine di migliaia di anni ante Cristo. La ‘scrittura’ di segni, da quelli preistorici (ove l'antioriorità alla storia sta tutta e soltanto nell'assenza di una scrittura testuale codificata) di cui non sappiamo discriminare le funzioni, se non

per (spesso contrastanti e irrisolte, talora antistoriche) ragioni ipotetiche, alle più composite declinazioni presenti nella contemporaneità, ha contraddistinto il diffondersi e marca la presenza dell'uomo sulla terra"<sup>1</sup>.

La parola immagine deriva dal latino *imago*, legato a "imitare", la cui radice *yem* rimanda al significato di doppio, doppio prodotto, frutto doppio.

Roland Barthes, definendo l'immagine come "segno", "elemento di un sistema di comunicazione", dal "carattere polisemico", ha messo in luce la sua capacità di irradiare sensi diversi<sup>2</sup>. Ma, a differenza del linguaggio, il cui valore polisemantico è ridotto dal contesto e dalla presenza di altri segni, l'immagine si presenta in modo globale, non discontinua. Barthes sottolinea inoltre come non possano esistere immagini "senza parole, siano queste sottoforma di legenda, commento, sottotitolo, dialogo"<sup>3</sup>. Conseguentemente la parola recupera il suo originario significato grafico, divenendo segno, marchio, simbolo e dunque immagine. Le relazioni tra parola e immagine rimandano ad un altro termine decisivo anche per la narrazione dell'architettura proposta dai protagonisti del XX secolo: quello di grafica.

Il termine grafica deriva da *grafein* che ha il significato polivalente di scrivere e dipingere. Riguardo questo termine, Claude Lévi-Strauss in *Tristi Tropici* afferma: "L'unico evento storico che è coinciso con l'avvento della scrittura è la fondazione di città e regni, in altre parole l'integrazione di un gran numero di individui in un sistema politico e la loro suddivisione in caste e classi"<sup>4</sup>. Affermazione a cui si può opporre il ragionamento di Giovanni Lussu, il quale precisa che "la scrittura, in realtà, è ineluttabilmente sempre immagine", e continua spiegando come la tradizionale contrapposizione tra scrittura e immagine si riveli ingenua poiché in entrambi i casi si tratta sempre di immagini che vengono strutturate in modi diversi e in diverse relazioni con il linguaggio. Lussu infatti ricorda di come una buona definizione di scrittura possa essere quella di "sistema di segni visivi decodificabili"<sup>5</sup>. Sergio Polano, in *Abecedario. La grafica del novecento*, riflette proprio sul ruolo estetico e comunicativo della scrittura partendo da una citazione di Hermann Zapf: "Una scritta, una qualsiasi composizione alfabetica utilizzata in esterni, una qualunque scrittura esposta, nel senso più ampio del termine, – sostiene –, non è mera espressione artistica con le forme dell'alfabeto o veicolo di valori

estetici; prima di tutto è strumento di comunicazione, per la trasmissione più semplici possibile di informazioni”<sup>6</sup>.

La connessione tra grafica e immagine diventa sempre più chiara se si seguono le tappe dell'evoluzione del sistema di stampa, della tipografia, per comprendere gli apporti delle nuove concezioni novecentesche e della successiva deformazione dello *human body imprinting*. Se i più antichi caratteri tipografici rimandavano al corpo umano, emulando il comportamento della mano, nel novecento gli artisti iniziano ad esplorare l'alfabeto inteso come sistema teorico. Nel corso degli anni la tipografia si trasforma in attività artigianale e settore dell'editoria *underground* diventando così forma narrativa e rimettendo in scena le sue connessioni con il corpo umano. La storia della tipografia è caratterizzata da una tensione ininterrotta tra la mano e la macchina, tra l'organico e il geometrico, tra il corpo umano e un sistema astratto. Merita ricordare a questo proposito che le rivoluzioni apportate dal carattere mobile e, in generale, dalla stampa tipografica hanno favorito la produzione industriale a discapito della realizzazione manuale di libri e documenti. Con il ventesimo secolo, i caratteri della tipografia abbandonano lo stile calligrafico tondo e corsivo, in cui curve, angoli e proporzioni si associano alle forme corsive, per approdare a caratteri riconoscibili per l'asse completamente verticale, il netto contrasto tra spesso e sottile, e le grazie precise e sottilissime. Il XX secolo è caratterizzato non solo dall'affermarsi dell'industrializzazione e del consumo di massa, ma anche dall'esplosione della pubblicità, intesa come nuova forma di comunicazione che richiede nuovi generi di tipografia. Vengono ideati tipi caratterizzati dal colore nero e dalla grandezza; compaiono nuovi *font* di altezza, larghezza e rilievi stupefacenti (*font* espansi e contratti, ombreggiati e filettati, gonfiati, sfaccettati e floreali); e le grazie, che in passato avevano il ruolo di dettaglio e di finitura, diventano strutture architettoniche indipendenti, permettendo all'accentuazione verticale delle lettere tradizionali di evolvere in nuove direzioni. Contemporaneamente, l'approccio meccanizzato al design tratta l'alfabeto come un sistema flessibile e, nella realizzazione dei *font*, le relazioni tra lettere divengono più importanti rispetto all'identità del singolo elemento<sup>7</sup>.

Nel corso del XX secolo, nella ricerca sulla grafica e sulla tipografia, si delineano percorsi distinti: da una parte, protagonisti come Edward Johnston intraprendono uno studio volto alla definizione di un alfabeto essenziale e standardizzato, definito a partire da una riscoperta del Rinascimento e del Medioevo e finalizzato ad ottenere lettere dal disegno puro e incorrotto<sup>8</sup> (fig. 1); dall'altra, gli artisti delle cosiddette avanguardie rifiutano le forme storiche, ed elaborano alfabeti a partire da geometrie fondamentali (cerchio, quadrato e triangolo), considerate come elementi di un linguaggio visivo universale. In questo contesto, i designer abbandonano la ricerca di un alfabeto essenziale e formalmente perfetto, proponendo alternative teoretiche e austere alla martellante novità degli *slogan* pubblicitari. Assemblati, come fossero macchine, a partire da componenti modulari, questi progetti sperimentali emulano la produzione industriale e allo stesso tempo sono in gran parte realizzati a mano e non come caratteri meccanici<sup>9</sup>. Le lettere iniziano, dunque, a liberarsi della semplice gerarchia funzionale, si astraggono dalla parola che le contiene, reclamano una propria autonomia formale. Gradualmente la parola viene spinta verso il mondo della figurazione.

## Immagine, parola e comunicazione nell'opera di Le Corbusier

L'arte tipografica, così come delineatasi nel corso del XX secolo, diventa progressivamente un aspetto dell'architettura. L'inserimento della tipografia nella sfera della progettazione architettonica di Le Corbusier non va considerato solo come una legittimazione della sua sensibilità personale ma anche, e soprattutto, come riconoscimento di un mondo sempre più vasto che, anche grazie alle evoluzioni tecniche, si afferma quale disciplina, e viene esplorato da diversi architetti. Come afferma Le Corbusier, sottolineando l'importanza che l'informazione stava acquistando per la contemporaneità: "Nous sommes dans les temps nouveaux. L'âge du papier a remplacé l'âge de l'information, d'une connaissance multiforme et instantanément universelle"<sup>10</sup>. È indubbio che Le Corbusier fosse del tutto consapevole del passaggio epocale che avrebbe portato verso l'età post-industriale (ovvero i "tempi nuovi") caratterizzata da una circolazione dell'informazione che avviene attraverso il supporto cartaceo (libri, riviste, lettere, disegni, carnet di viaggi, fotografie, cartoline, brochure, ecc.). L'estrema attenzione di Le Corbusier ad ogni genere di

informazione e comunicazione lo conduce a trasformare semplici parole e immagini in vere e proprie strategie concettuali e visive, ad integrare appunti visivi con testi scritti, e a narrare l'architettura attraverso discorsi teorici finalizzati a catturare l'interesse del pubblico. In questo modo le sue parole, scritte o pronunciate, divengono visive, ossia evocatrici di immagini. La parola recupera dunque il suo originario significato grafico, divenendo segno, marchio, simbolo e dunque immagine. Parole e immagini, utilizzate per spiegare, argomentare, illustrare, si trasformano, nell'opera di Le Corbusier, in vere strategie concettuali e visive. La prassi di integrare appunti visivi con un testo di frasi scritte e l'uso della forma parlata nel discorso teorico sull'architettura, sono espedienti meditati che servono a Le Corbusier per raggiungere e catturare l'interesse del suo pubblico. Lui stesso spiega il senso di questa strategia, postulando l'esistenza di una sorta di equivalenza tra architettura come costruzione e architettura come scrittura, disegno e costruzione del discorso (fig. 2).

La molteplicità della natura del discorso visivo e delle tecniche di rappresentazione, sfruttate da Le Corbusier, annovera accanto ai disegni architettonici, un numero straordinario di “segni” altri, che vanno dalle fotografie, alla pubblicità, alle composizioni grafiche, all'uso di scritte

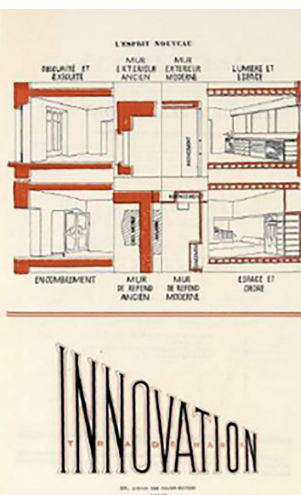


Fig. 2 Le Corbusier, “L’Esprit Nouveau”, pagine pubblicitarie. Esempi di giustapposizione di immagini, schizzi e parole

dai caratteri tipografici sapientemente ricercati e curate nei minimi dettagli. Nelle sue trattazioni teoriche, le frasi hanno un'autonomia compiuta finalizzata all'invenzione della parola più idonea a significare e visualizzare un concetto. Così i *Pilotis*, indicano pilastri che sollevano l'edificio, lo staccano dal terreno, permettendogli di innalzarsi verso il cielo; la *Fenêtre en longueur*, è una finestra che taglia orizzontalmente il muro, e che quindi si apre verso il paesaggio e la luce naturale; i *Casier*, sono mobili contemporanei, le cui funzioni vanno ben oltre quelle di semplici contenitori di cose.

Le invenzioni lessicali di Le Corbusier hanno avuto una tale incisività che molti di questi termini sono entrati nel linguaggio internazionale dell'architettura in modo permanente. L'invenzione di nuove parole, come afferma Le Corbusier, è un modo per contrastare le *mots* utilizzate per esprimere *le style du patron* da lui considerate non appropriate per definire una disciplina seria come l'Architettura<sup>11</sup>. Oltre a proporre un nuovo lessico, i testi di Le Corbusier rinunciano ad ogni convenzione: non ci sono note a piè di pagina, le annotazioni sono nel corpo del testo tra parentesi per non distogliere lo sguardo del lettore e ricordare un breve appunto per inciso.

Già durante i suoi viaggi giovanili, intrapresi a partire dal 1907, Le Corbusier aveva utilizzato vari mezzi per esprimere le sue sensazioni, le sue riflessioni, e soprattutto il suo apprendere attraverso il vedere: dalle annotazioni riportate sui taccuini o nelle lettere, al disegno, alla pittura ad acquarello, fino alla fotografia, mezzo per lui fondamentale per registrare istantaneamente una emozione visiva<sup>12</sup>. Molti disegni eseguiti durante il viaggio in Italia rivelano una permanenza del gusto grafico derivato dall'Art Nouveau, in particolare la scelta di impaginare nello stesso foglio (di dimensioni piuttosto ridotte) diversi disegni o acquarelli, a volte dello stesso soggetto, a volte di soggetti diversi. In alcuni casi, Le Corbusier riquadra i disegni attraverso una sottile linea di perimetro; in altri utilizza schizzi di dimensioni diverse e li riquadratura per stabilire rapporti inediti con il fondo bianco, per sottolineare la forza dell'immagine e ottenere un effetto decorativo nella composizione di più riquadri<sup>13</sup>.

Sarà però nella rivista "L'Esprit Nouveau" che Le Corbusier proporrà



soluzioni tipografiche compiute, basate sulla ricerca di rapporti dialettici diversificati tra testo e immagine e finalizzate alla definizione di una sintesi tra le esperienze creative sviluppate in ambiti artistici diversi (in particolare in ambito architettonico, pittorico, scultoreo - fig. 3).

## Testo e immagine in “L’Esprit Nouveau”

La rivista “L’Esprit Nuouveau”, strumento fondamentale per la diffusione del Purismo, viene fondata da Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Paul Dermée, e pubblicata dal 1920 al 1925, per un totale di 28 numeri<sup>14</sup>.

Già dal titolo, *L’Esprit Nouveau*, si evince come la rivista, attraverso articoli dedicati ad argomenti diversi, dall’architettura, all’arte, alle arti applicate, all’estetica, alla letteratura, alla musica, al costume, voglia proporre una nuova visione del mondo e, in particolare, delle Arti. Merita ricordare che la definizione *Esprit Nouveau* era stata coniata nel 1917 da Guillaume Apollinaire per definire il fervente clima parigino.

La rivista ha un formato verticale di 25x16 centimetri e la grafica rimane



Fig.3 Le Corbusier, “L’Esprit Nouveau”, rappresentazione integrale delle copertine dei 28 numeri della rivista

costante per tutti i numeri. Il disegno grafico delle copertine è caratterizzato da un assemblaggio di diversi caratteri: in alto al centro è posto il titolo, definito da un carattere senza grazie, nero e grassetto. Sempre al centro e sotto il titolo si trova il numero della rivista, fortemente espressivo e fuori scala. Le altre informazioni, poste ai lati, che indicano gli argomenti trattati e gli scrittori che hanno collaborato, sono in corpi molto piccoli, hanno caratteri diversi, e sono scritte in chiaro, al contrario delle notizie relative all'edizione, presenti nella fascia di base, in neretto<sup>15</sup> (fig. 4).

L'importanza della presenza delle immagini nella rivista è segnalata proprio in copertina, dove viene indicato sempre il numero di illustrazioni in bianco e nero e in tricromia. Inoltre a partire dal quarto numero il sottotitolo in copertina definisce la rivista *illustrata*<sup>16</sup>. Le numerose immagini, inizialmente senza didascalia, nel tempo saranno accompagnate da frasi lapidarie e immediate.

Da un punto di vista tipografico, la grafica è caratterizzata dall'uso di caratteri molto diversificati sia per gli articoli appartenenti ad uno stesso numero, sia, più in generale, per quelli pubblicati nei diversi numeri. Spesso, anche all'interno di uno stesso articolo, vengono utilizzati corpi e caratteri diversi per distinguere alcune parti o evidenziare alcuni elementi o passaggi (fig. 5).

Il colore viene utilizzato in maniera limitata e per lo più questa finezza grafica si ritrova nelle pagine dedicate alla pubblicità per le quali Le Corbusier può ricevere contributi economici. I colori utilizzati sono piatti, colori "pastello", tra cui giallo, blu, verde, rosso, arancio, marrone che vengono alternati al nero.

La grafica di "L'Esprit Nouveau" è tale da entrare in sintonia con le ricerche proposte da protagonisti del XX secolo quali El Lissitzki, impegnato a lottare contro il "grigiore monotono", che caratterizzava la stampa, anche attraverso l'uso di grandi titoli e larghe strisce capaci di porre l'accento su un punto, di scuotere il lettore, e di creare un effetto "shock" - lo stesso effetto riscontrabile nelle soluzioni grafiche proposte da Le Corbusier<sup>17</sup>.

Negli articoli di "L'Esprit Nouveau", e nei volumi che a partire da essi e grazie a essi vengono creati, testo e immagine non condividono un

# L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARUANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

DIRECTEUR: PAUL BERRÉ

ESTHÉTIQUE GÉNÉRALE  
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE  
LITTÉRATURE MUSIQUE  
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR  
LE THÉÂTRE LE MUSÉE LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS  
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE  
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

## SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau	3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art	5
Notes sur l'art de Socrate	13
Revue de l'art	13
Découverte du Lyonnais	29
Sur la Plastique	33
La Musique Polonoise	43
Les deux routes	49
Le Livre	61
L'Esthétique du Cinéma	65

Voir aussi les avantages et les primes réservées aux Abonnés.

## DANS CE NUMÉRO

50 photographies et deux reproductions aux trois couleurs.

Trois appels à MM. les Architectes	91
Le Cirque, tel qu'il est	97
Notes sur les serons 1814-1820	99
Calligrammes (Apollinaire)	101
Les Expositions (Pissarro)	103
La Littérature de langue espagnole d'aujourd'hui	105
La nouvelle poésie allemande	111
Revue de l'Émile Zola	113
etc...	115

PRINX NET: 6 francs français  
POUR TOUS PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU  
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS  
13, QUAI DE CONFI  
PARIS (VI)

Fig.4 Le Corbusier, "L'Esprit Nouveau", copertina del primo numero della rivista

rapporto di subordinazione bensì di osmosi e di dialettica. L'immagine viene reiterata all'interno degli articoli, e i *clichè* vengono riutilizzati<sup>18</sup>. Questa decisione può essere spiegata sia da un punto di vista economico, negli anni Venti e Trenta le riproduzioni di immagini a mezzo di *cliché* per la stampa a retino tipografica erano ancora molto costose, sia da un punto di vista psicologico, riutilizzando la stessa immagine si raggiunge un maggiore impatto nella comunicazione di massa<sup>19</sup>. Questa scelta riprende composizioni grafiche Art Nouveau, e corrisponde alle pratiche sviluppate nei periodici tra il XIX e XX secolo. Oltre alla reiterazione dell'immagine, i procedimenti tipici della tecnica dell'arte pubblicitaria emulati da Le Corbusier sono: la formulazione sintetica e per *slogan* delle affermazioni e delle idee; la reazione dialettica tra testo scritto e immagine; la selezione di un dettaglio di un'immagine generale per concentrare l'attenzione del lettore; il montaggio di testi e immagini estrapolati da contesti diversi al fine di comunicare messaggi multipli.

Le tecniche del *collage* e del fotomontaggio, l'inserimento di stralci di giornali e le manipolazioni delle fotografie contribuiscono a definire la composizione grafica proposta da Le Corbusier. Alcune pagine di "L'Esprit Nouveau" sono, infatti, costituite dal montaggio di ritagli di giornali e periodici, altre da fotografie estrapolate da libri o riviste. L'immagine originaria viene in questo modo decontestualizzata, ridotta a materiale inerte al quale Le Corbusier attribuisce nuovi significati. O ancora, vengono pubblicate diverse fotografie di architetture, all'origine

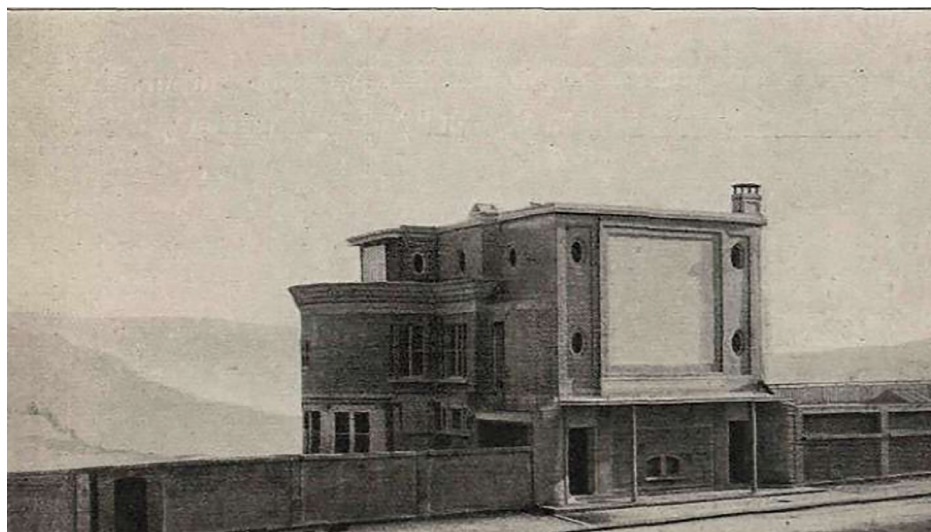


Fig.5 Le Corbusier, "L'Esprit Nouveau", esempi di alcuni dei diversi caratteri tipografici utilizzati per i titoli degli articoli della rivista

caratterizzate da un certo grado di simmetria, che, attraverso il taglio di un dettaglio, vengono rese asimmetricamente sempre al fine di concentrare e stimolare l'attenzione del lettore.

Nel sesto numero della rivista vengono pubblicate quattordici fotografie di Villa Schwob, la prima architettura autografa pubblicata da Le Corbusier. Per presentare al meglio la sua opera Le Corbusier utilizza precisi stratagemmi e accurate manipolazioni dell'immagine. Tagli e ritocchi delle fotografie sono, infatti, ricercati per evidenziare i volumi, le superfici e gli effetti prodotti dalla luce. Nelle fotografie degli esterni, ritaglia le immagini nella parte inferiore, in modo da far emergere i volumi contro il cielo e elimina lo sfondo aumentando il campo di cielo. Le fotografie degli interni tendono ad evidenziare, sia in fase di ripresa, che grazie ai ritocchi, effetti luministici e cromatrici che vanno al di là di quelli riscontrabili nella realtà (fig. 6).

Anche nel quattordicesimo numero, Le Corbusier usa lo stratagemma del ritaglio: nell'immagine dell'arco Costantino viene eliminato lo sfondo e nella fotografia degli interni di Santa Maria in Cosmedin, vengono soppressi elementi quali tabernacoli, decorazioni degli archi, cuscini di cuoio, colonne, per accentuare il carattere astratto di una composizione



*Fig.6 Le Corbusier, "L'Esprit Nouveau", veduta della Villa Schwob*



che appare costituita da prismi puri.

Anche nella composizione grafica delle pubblicità, progettate da Le Corbusier e pubblicate in “L’Esprit Nouveau”, peculiare è il rapporto tra testo e immagine: un rapporto stretto, di omologazione, di interdipendenza, di integrazione al fine di esprimere l’idea.

## Strategie pubblicitarie

I vecchi pubblicitari ritenevano che un manifesto dovesse essere “un pugno in un occhio”; il manifesto doveva essere in grado di risaltare rispetto ad altri e di colpire il passante attraverso colori e formati che fossero in grado di eguagliare il “grido della voce”<sup>20</sup>.

Bruno Munari in *Arte come mestiere* ricorda il manifesto del Campari come esempio di grafica del novecento<sup>21</sup>. Lui stesso realizza un manifesto per



Fig.7 Bruno Munari, Manifesto Campari, 1964

l'aperitivo italiano, anche alla luce dell'apertura della linea metropolitana M1 di Milano, un manifesto che tiene conto di una visione in movimento, caratterizzato da un fondo rosso e dal motivo della parola "Campari" ritagliata e ricomposta per formare un gioco visivo continuo (fig. 7).

Le pubblicità studiate da Le Corbusier all'interno della rivista "L'Esprit Nouveau" vogliono, al pari dei manifesti pubblicitari, produrre un effetto "shock" (essere "un pugno in un occhio") attraverso l'interazione tra l'immagine e la parola. La struttura linguistica utilizzata da Le Corbusier nelle sue pubblicità può essere definita lapidaria, e si traduce in enunciati e definizioni espresse attraverso *slogan*. Enunciazioni e considerazioni sintetiche, concatenate, espressive, talvolta poetiche, che si confrontano con le immagini, sono studiate per cogliere l'attenzione del lettore. Pensiero, testo e immagine tendono, nella loro inscindibile connessione, all'immediatezza della visione<sup>22</sup>.

Queste forme sintetiche, aforistiche, telegrafiche, inventate da Le Corbusier, insieme all'esercizio quotidiano del disegno e della pittura, possono essere considerate espressione del suo "vivere visivamente". I suoi scritti, disegni e fotografie sono sempre manifestazioni della sensibilità creativa, di colui che si autodefinisce *visual impenitent*.

## "L'Esprit Nouveau" après "L'Esprit Nouveau"

I testi pubblicati da Le Corbusier nella rivista "L'Esprit Nouveau", vengono riuniti, rielaborati ed integrati, per la redazione di nuovi saggi. Tra il 1923 e il 1926 vengono pubblicati: *Vers une Architecture* (1923), *l'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), *Urbanisme* (1925), *La peinture moderne* (1925), *Almanach d'Architecture moderne* (1926). Tutti i volumi confermano una strategia grafica di propaganda, già sperimentata all'interno della rivista, e volta ad attirare l'attenzione del pubblico.

Le copertine dei libri divengono un esempio del peculiare rapporto tra testo e immagine ricercato da Le Corbusier: quella di *Vers une Architecture* è caratterizzata da una fascia stretta perimetrale che inquadra un compartimento di colore verde omogeneo nel quale sono collocate le scritte e la fotografia del ponte della nave di linea *Aquitania* contornata da

una cornice bianca; quelle di *l'Art decoratif d'aujourd'hui* e di *Urbanisme* presentano la stessa struttura grafica del libro precedente - nel primo caso il compartimento è di color rosso mattone, mentre la fotografia aerea scelta da Le Corbusier è quella della Torre Eiffel; nel secondo troviamo un compartimento giallo chiaro e lo schizzo della planimetria di Parigi. L'immagine riportata sulla copertina di *Almanach d'Architecture moderne* è quella del Padiglione dell'Esprit Nouveau, realizzato da Le Corbusier nel 1925, in occasione dell'Exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes di Parigi, di cui il libro contiene una descrizione<sup>23</sup>.

Anche in lavori editoriali successivi, Le Corbusier rielabora continuamente i suoi testi, riproponendo e riconfigurando i suoi pensieri, e ricomponendo, integrando o sostituendo le immagini.

Per Le Corbusier scrivere è un mestiere a cui si dedicò costantemente, lavorando ad una nuova forma del discorso capace di rimettere in discussione le finalità e gli strumenti dell'architettura. Non a caso, nella sua carta di identità si legge "Homme de lettre", a riprova della sua passione per la cultura umanistica. I risultati del lavoro editoriale di Le Corbusier sono destinati ad entrare capillarmente nella biblioteche e nell'immaginario degli architetti.

Come affermò Edoardo Persico: "Le Corbusier stesso, con le sue attitudini giornalistiche, ha favorito l'equivoco: quando [...] si vedono allineate le copertine dei suoi libri più celebri, l'interesse è fatalmente sviato dall'invito alla polemica; e le opere, che sono pure fra le più notevoli e rappresentative dell'architettura nel primo quarto del secolo, passano in secondo piano"<sup>24</sup>.



## Note

1 S. Polano, P. Vetta, *Abecedario. La grafica del novecento*, Milano, Electa, 2002, p. 8: “è indubbio che – continua l'autore – l'antropizzazione consista nella artificializzazione del mondo, nella costruzione e specializzazione progressiva di famiglie di artefatti, fabbricazioni assieme in variabili gradi protetico-utilitarie quanto comunicative-simboliche”.

2 Ivi, pp. 10-12.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

6 Ivi, pp. 14-16.

7 E. Lupton, *Caratteri testo gabbia, guida critica alla progettazione grafica*, Bologna, Zanichelli, 2010, pp. 17-23. Il piombo, materiale di fusione dei caratteri di metallo, era troppo morbido per mantenere la forma di grandi superfici sotto la pressione della macchina da stampa. Per contro, le lettere intagliate nel legno si potevano stampare solo a scale gigantesche. Nel 1834 l'introduzione della fresa-pantografo rivoluzionò la produzione dei caratteri in legno. Il pantografo è un dispositivo di ricalco che, collegato a un elemento di fresatura, permette di generare, da un unico disegno originale, varianti di differenti proporzioni e peso con ecrescenze decorative di vario tipo.

8 Ivi, pp. 27-30.

9 *Ibidem*. Un esempio è rappresentato

da Paul Renner il quale nel 1927 creò il *Futura*, carattere tipografico polivalente e disponibile in commercio che incarna le ossessioni delle avanguardie. Anche se Renner rifiutava il movimento attivo della calligrafia a favore di forme “rassicuranti” e astratte, la geometria del *Futura* è temperata da sottili variazioni nel tratto, nelle curve e nelle proporzioni. Renner disegnò il suo *font* in numerosi pesi diversi e lo considerò uno strumento di natura pittorica per costruire la pagina con varie sfumature di grigio.

10 Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Parigi, Gallimard, 1941, p. 146.

11 Ivi, p. 164.

12 B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, Firenze, University Press, 2002, pp. 19-21.

13 *Ibidem*.

14 La rivista era stata preceduta, nel 1918 da *Après le Cubism*, un libro contenente i precetti del Purismo scritto da Le Corbusier ed Ozenfant. “L'Esprit Nouveau” è disponibile on-line grazie ad un progetto promosso da Marida Talamona e sviluppato dalla Biblioteca di Area delle Arti, sezione Architettura “Enrico Mattiello”, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma 3, <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/>.

15 B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, cit., pp. 90-91. Sotto il titolo vengono indicate tutte le arti e gli argomenti analizzati all'interno della rivista: “Esthétique expérimentale, peinture sculpture architecture,

littérature, musique, esthétique dell'ingénieur, théâtre, music-hall, cinéma, cirque, sports, costume, livre, meuble, esthétique de la ville moderne”.

16 *Ibidem*.

17 E. Lupton, *Caratteri testo gabbia, guida critica alla progettazione grafica*, cit.

18 Come ricorda Barbara Mazza, negli archivi della Fondation Le Corbusier si trovano molti documenti in merito. Le Corbusier e Ozenfant richiedono i *clichè* già utilizzati agli stampatori della rivista, li riciclano ad altre riviste, ne conservano prove di stampa per un eventuale riutilizzo. Anche gli autori dei contributi richiedono i loro *clichè*.

19 B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, cit., pp. 87-88. Ad essere riutilizzata è per esempio la veduta del Parc Monceau riproposta in due capitoli di *Urbanisme*. Lo stesso meccanismo si ritrova in altri libri di Le Corbusier: nei volumi dell'*Oeuvre complète* o in *La Ville Radieuse* la stessa immagine di un'opera viene riproposta più volte.

20 I pubblicitari ritenevano, per esempio, che un manifesto stradale dovesse staccarsi nettamente dagli altri manifesti, e colpire il passante. Un manifesto per un sapone, per esempio, deve staccarsi nettamente da un altro manifesto per sapone. Sapendo che il detersivo X lava bianco, e che un secondo detersivo lava più bianco del primo e via dicendo, bisogna trovare il modo per esaltare il proprio manifesto per renderlo il più convincente possibile. Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Roma, Editori

Laterza, 2007, pp. 85-89.

21 Ivi, pp. 91-93. Collegata al Campari troviamo la figura di Fortunato Depero, una figura esemplare nel campo del design. Egli riteneva “l'arte della pubblicità”, “un'arte decisamente colorata, obbligata alla sintesi. Arte gioconda, spavalda, ottimista”. Depero è l'ideatore della bottiglia che avrebbe dovuto contenere il Campari. La sua inconfondibile bottiglietta conica, a forma di calice rovesciato, è ancora oggi icona del design dell'aperitivo italiano. I tratti distintivi della bottiglia ideata da Depero sono la forma, il colore, il materiale, la *texture* a buccia d'arancia. Tutti elementi di rottura rispetto alle convenzioni delle forme pubblicitarie tradizionali dell'epoca.

22 B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, cit., p. 80. Merita sottolineare che Le Corbusier, nel suo vivere visivamente, ricorda spesso la concatenazione “regarder/observer/voir/imaginer/inventer/créer”.

23 Il Padiglione segna, per Le Corbusier, un momento di ulteriore crescita nell'impegno dei mezzi di propaganda delle proprie idee e delle proprie creazioni. Su una delle facciate due campate vengono occupate da un'enorme composizione grafica dipinta che riporta le lettere “E N” (Esprit Nouveau).

24 E. Persico, in “Casabella”, VIII, gennaio 1935, n. 85, p. 42.

## Bibliografia

Cresti C., *Le Corbusier*, Firenze, Sadea Sansoni, 1969.

Garfield S., *Sei proprio il mio typo*, Milano, Adriano Salani Editore, 2012.

Lupton E., *Caratteri testo gabbia. Guida critica alla progettazione grafica*, Bologna, Zanichelli, 2010.

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002.

Munari B., *Arte come mestiere*, Roma, Editori Laterza, 1997.

Munari B., *Artista e designer*, Roma, Editori Laterza, 2001.

Patetta L., *Storia dell'architettura, antologia critica*, Milano, Etas Libri, 1975.

Polano S., Vetta P., *Abecedario. La grafica del novecento*, Milano, Electa, 2002.

## Sitografia

Agresta A., *L'architettura della grafica*, <http://polinice.org/2016/08/30/larchitettura-della-grafica-2/>

Tamborrino R., *Le Corbusier e la narrazione dell'architettura*, <http://www.disegnoindustriale.net/diid/le-parole-e-le-immagini-le-corbusier-e-la-narrazione-dellarchitettura/>

Torselli V., *Il Purismo dell'Esprit Nouveau*, <http://www.artonweb.it/artemoderna/cubismo/articolo5.htm>

Vonci N., *Le Corbusier-Esprit Nouveau*, <http://www.niccolovonci.com/photography/le-corbusier/>

Campari: una storia d'arte, design e creatività, <https://www.magnanirocca.it/campari-storia-darte-design-creativita/>

Fondation Le Corbusier, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/>

“L’Esprit Nouveau”, <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/>



# NEW VISION

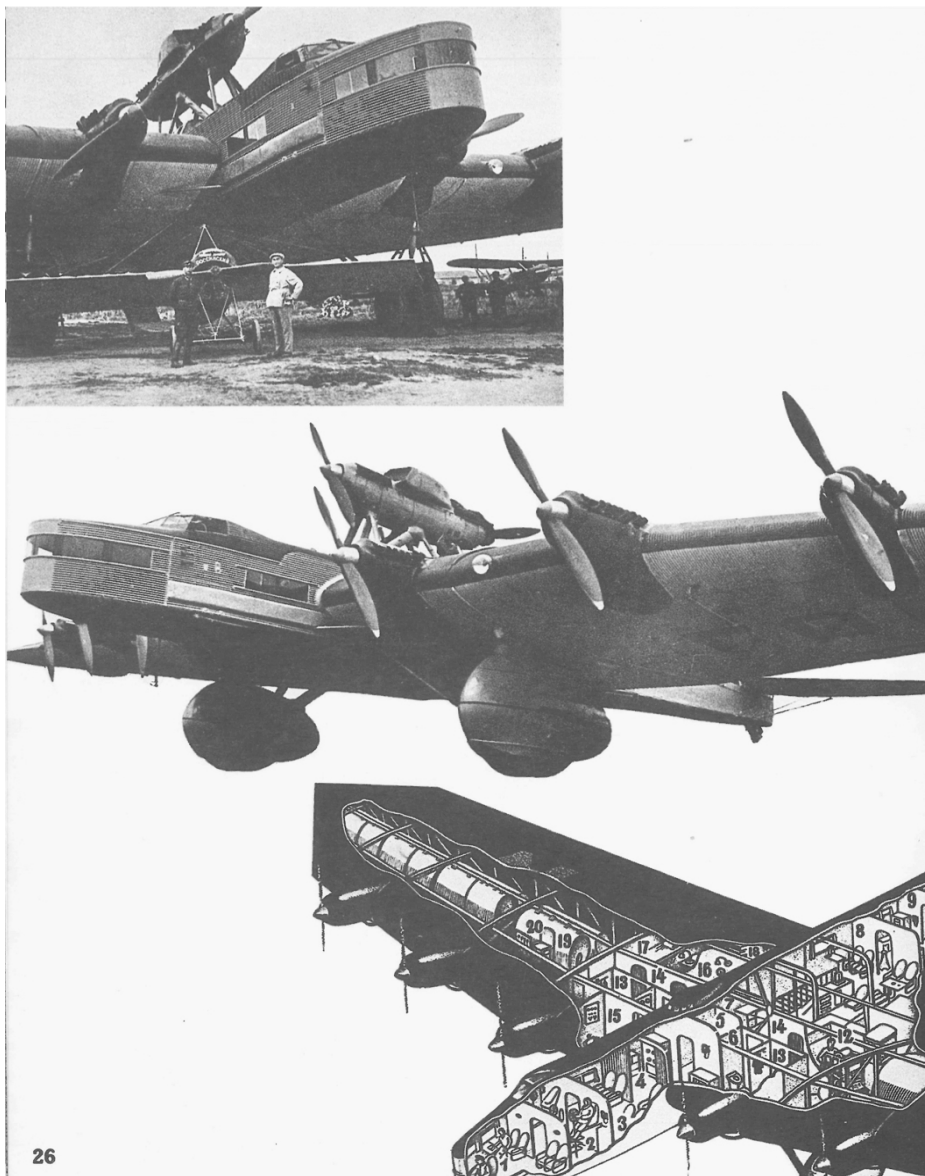


Fig. 1 Le Corbusier, *Aircraft*, Londra, *The Studio*, 1935, p. 26

## Nuova visione e totalitarismo

### Il mezzo

Pienamente congruente con gli afflatti entusiastici di inizio novecento Le Corbusier pubblica, per la serie intitolata *New Vision* della casa editrice inglese The Studio, il volume *Aircraft*.

È il 1935 e il volo dei fratelli Wright, di appena un trentennio precedente, era ancora fresco nella memoria storica di Le Corbusier. Il volo, e i mezzi che lo permettono, non sono per lui dei semplici traguardi della tecnica, quanto piuttosto dei veri e propri paradigmi socio-culturali. È infatti nell'ambito "sociale" che Le Corbusier fa planare le sue considerazioni sul volo aereo. Distante da un'analisi formale e tecnica – così come richiesto da The Studio – *Aircraft* anela al manifesto. Un manifesto del progresso, ma soprattutto una denuncia:

*"the airplane is an indictment.*

*It indicts the city.*

*It indicts those who control the city"*<sup>1</sup>

Una citazione concisa, quella di Le Corbusier, ma estremamente funzionale per comprendere quella rivoluzione della visione che l'innalzamento di quota permette. L'occhio elevato comprende e, conseguentemente, propone un cambiamento.

Anche grazie all'ausilio di un cospicuo apparato fotografico, Le Corbusier presenta in *Aircraft* una vera e propria opera sinestetica volta a confermare una necessaria rivoluzione architettonica e urbanistica.

L'influenza progettuale che l'aereo (e la nave) hanno sull'opera di Le Corbusier agisce su due sistemi differenti: uno formale, l'altro funzionale. Il primo viene attivato dall'architetto attraverso un *transfert* all'interno delle sue unità strutturali. Ecco allora che elementi macchinici, all'epoca

del tutto incongruenti con le modalità costruttive tradizionali, entrano a far parte di un ampio progetto estetico. D'altra parte un'influenza funzionale, vera caratteristica della macchina, e più specificamente dell'aereo. Le forme derivano dalla funzione: lo studio ingegneristico dell'aereodinamica, l'oculata organizzazione del poco spazio a disposizione, saranno per Le Corbusier essenziali nella generazione di una progettualità dichiaratamente funzionalista.

## L'azione

Il velivolo permette un'azione non scevra da implicazioni che vanno naturalmente oltre l'aspetto contingente: l'elevazione. Elevarsi significa prima di tutto riuscire a comprendere un'entità strutturale ampia. Heinrich Wölfflin, Edmund Husserl, Henri Bergson, John Dewey appartengono – come del resto Le Corbusier, se pur con qualche anno di scarto – “alla generazione dei grandi operatori culturali cui è spettato il compito storico di affermare i buoni diritti del generale sul particolare, o sul fenomenico, o come altro dir si voglia. Ciascuno a suo modo, questi protagonisti hanno affermato che agisce in noi una tendenza generalizzante, e che questa non viene dopo, non è secondaria e derivata rispetto alla capacità di cogliere i casi singoli e individuali”<sup>2</sup>.

Figli di un'inconsapevole (?) impostazione kantiana<sup>3</sup>, questi “operatori” ci parlano ancora una volta di un sentimento comune. Un sentimento di un'epoca, quella moderna, che vede a inizio secolo – e per buona parte della sua prima metà – una forte spinta strutturalista.

Quali implicazioni etiche porta con sé questo nuovo modello della visione? La questione assume una nuova dimensione e complessità se riferita al processo di appiattimento, astrazione e soppressione del mimetico caratteristico della visione aerea verticale. Nel suo romanzo distopico *The War in the Air* (1908) Herbert George Wells immagina un futuro di perenne guerra, dove una martoriata superficie terrestre viene continuamente devastata da “navi aeree” che sganciano ordigni mortali. Come notato da Richard Wohl “killing from the air would be all too easy [as] people seen from the air lose all humanity. [The main character in his novel] finds comic the agitated movements of a man on the ground jumping to flee a falling bomb”<sup>4</sup>.



Risulta dunque chiaro come l'estatica retorica di inizio secolo, pervasa da un prometeico sentimento di liberazione dell'uomo e la sua divina ascesa verso il cielo, porti con se implicazioni di diretta violenza verso quella stessa superficie dalla quale ci si è appena librati.

## Conseguenze progettuali in Le Corbusier

Il processo d'elevazione e le conseguenze etico-sociali appena delineate hanno delle forti influenze nell'ambito della progettazione architettonica e urbanistica di Le Corbusier.

Iniziato nel 1922 e presentato nel 1925 al Padiglione dell'Esprit Nouveau presso l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes di Parigi, il Plan Voisin è il primo progetto urbanistico di Le Corbusier applicato a una città reale. Destinato alla riorganizzazione dell'assetto urbanistico della capitale francese, il piano prevede la demolizione di una vasta zona della *rive droit* della Senna (avendo cura di conservare solo i monumenti più significativi come il *Palais Royal*, o la *Madeleine*), ove sarebbero sorti un sistema simmetrico di grattacieli a croce coadiuvati da edifici lineari a *redents*.

Le Corbusier attiva un potente e traumatico processo di trasformazione cittadina. Il suo interesse per una rinnovata urbanistica sfocia in un fondamentale rifiuto per l'ottica della "città giardino" tardo ottocentesca, provocato da un'attenta analisi delle possibilità d'esistenza dell'uomo negli spazi progettati: "sostituisco il termine urbanistica col termine attrezzatura. Avevo già sostituito anche il termine mobilio con quello di attrezzatura. Una tale ostinazione, da parte mia, dimostra che noi rivendichiamo puramente e semplicemente degli strumenti di lavoro, perché non vogliamo morire di fame davanti alle aiuole fiorite dell'urbanistica estetizzante"<sup>5</sup>.

La visione aerea ha qui un fondamentale ruolo a priori. L'innalzamento della visione ha caricato semioticamente la città – e nel caso specifico Parigi – di significati e consapevolezze nuove. Come già acutamente notato da Walter Benjamin<sup>6</sup>, la riorganizzazione parigina promossa tra il 1852 e il 1870 da Napoleone III e dal prefetto Georges Eugène Haussmann, ha generato per la prima volta nei suoi abitanti, la consapevolezza della valenza *dis-umana* della città stessa.

Attraverso l'innalzamento della visione il soggetto moderno riscopre e rinvigorisce le possibilità di cambiamento urbanistico. Le Corbusier, così come l'aereo, "accusa" la città e coloro che l'hanno generata.

La vista dall'alto ha dunque un doppio ruolo: di presa di coscienza di una problematica (in questo caso la faziosa ed estetizzante Parigi di Napoleone III e Haussman) e dall'altro – attraverso l'astrazione – la possibilità di manipolazione violenta della città stessa.

La creazione di modelli e la conseguente produzione fotografica-filmica sono per Le Corbusier (e in generale per le proposte architettoniche) tra i più efficaci mezzi di pubblica persuasione utilizzando l'ottica della sublimazione aerea. L'immagine in questione (fig. 2) mostra la mano dell'architetto, la destra (la mano dell'azione), in relazione al modello per il Plan Voisin parigino. Quest'ultimo permette alla mano, dissociata dal corpo, di apparire come elemento di intercessione fra la visione e il progetto, in un'ottica che suggerisce che l'occhio, elevato, ha guadagnato una valenza manuale.



*Fig. 2 Le Corbusier, La ville radieuse, Parigi, Editions Vincent, Fréal & Cie,  
2nd ed., 1964, p. 135*

## Astrazione e pittoricismo

Innalzare la visione implica, come fin qui delineato, una fondamentale comprensione dei modelli strutturali dello nostro scibile.

Nel caso specifico della visione oculare, la salita di quota ha come primaria conseguenza l'astrazione di ogni elemento mimetico, in funzione della generazione di un'entità estetico-visiva altra. Particolarmente utile ai fini di questa analisi, il caso di Malevič che nel 1927 pubblica *The non-Objective world*<sup>7</sup>, volume manifesto del suprematismo.

The familiar recedes ever further and further into the background ... The contours of the objective world fade more and more and so it goes, step by step, until finally the world – ‘everything we loved and by which we have lived’ – becomes lost to sight<sup>8</sup>.

Il paesaggio astratto diventa quindi non solo manipolabile dalle mani dell'architetto-urbanista ma anche da una mente artistica e, in questo caso, pittorica. L'astrazione genera ispirazione, e l'astrazione permessa dalla tecnica dà origine a nuovi linguaggi. Un *fil rouge* unisce anche in questo caso operatori artistici apparentemente distanti fra loro. Ecco che in situazioni progettuali ardite, come quella per Algeri – forse una delle soluzioni più estetizzanti fra quelle proposte da Le Corbusier – l'architetto diventa quasi pittore. Il Plan Obus, presentato nella prima versione nel 1932, diventa vera e propria sintesi fra antropogeografia, infrastrutture e insediamenti esistenti come testimonianza dialettica nei confronti della novità. Ma c'è in questo caso una particolare attenzione al paesaggio e alla sua manipolazione. In un afflato di *land art* ante-litteram le unità abitative e strutturali si fondono con il paesaggio e diventano, con esso, ulteriori unità sintattiche di un fraseggio architettonico complesso. Quest'ultimo volto da una parte alla sintesi funzionalista tipica del progettare urbanistico di Le Corbusier e dall'altra a “soggiogare” il paesaggio in funzione di una visione controllata, univoca e sempre scelta dall'architetto.

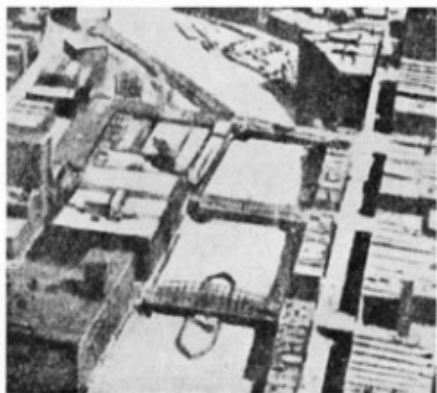
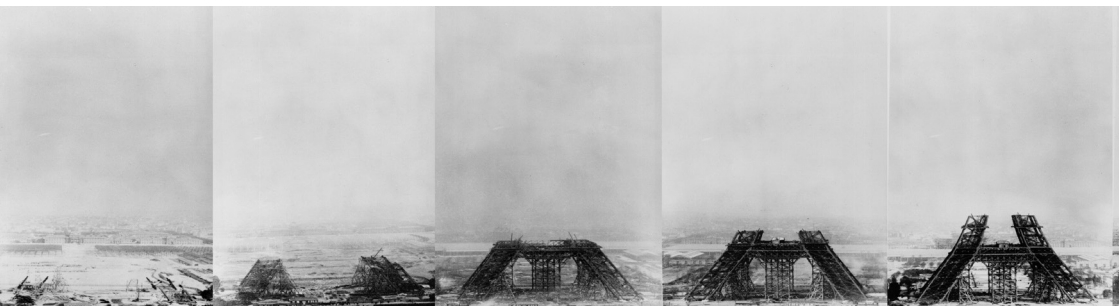
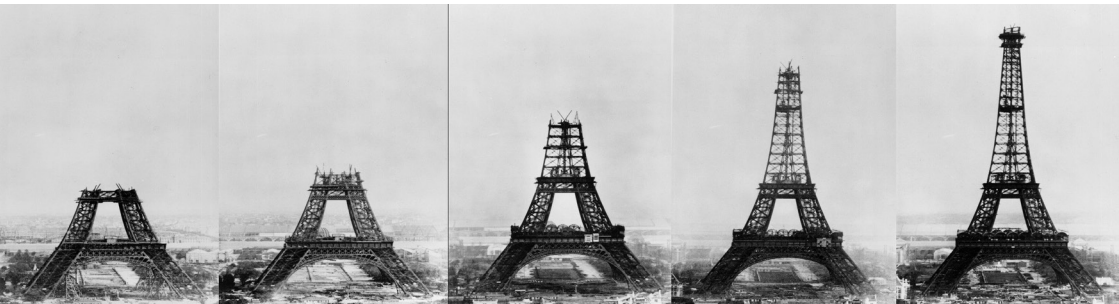


Fig. 3 K. Malevič, *The Non-Objective World: the Manifesto of Suprematism* (1927), Mineola, New York, Dover Publications, 2003, p. 24



*Fig. 4 Riprese fotografiche delle fasi costruttive della Tour Eiffel (1887-1889)*  
*Fig. 5 Amédée Ozenfant e Le Corbusier sulla Tour Eiffel nel 1923*

## Narratività e urbanistica: Roland Barthes e la visione dall'alto



Un'altra fondamentale conseguenza della visione aerea – forse non pienamente cosciente in Le Corbusier – è quella relativa alle possibilità narrative da essa derivate.

Fu infatti prassi di Le Corbusier, porre particolare attenzione a tutti gli elementi che potessero con più facilità raccontare una sua visione, una sua architettura e la vita possibile in essa.

Caso emblematico è di certo, come già detto, quello del Plan Voisin, che – probabilmente per il suo carattere drastico e pionieristico – necessitava più di altri progetti di un cospicuo apparato “promozionale”. Sceneggiature e un video diretto da Pierre Chenal raccontano le ipotetiche esistenze negli spazi della rinnovata Parigi di Le Corbusier. Senza addentrarci nei particolari del contenuto, interessante è comprendere come la possibilità di raccontare storie sembra attivarsi proprio grazie alla visione complessiva aerea, raggiunta nel caso del Plan Voisin attraverso il suo modello.

In un saggio del 1965 (*La Tour Eiffel*<sup>9</sup>), Roland Barthes analizza le valenze semiotiche del monumento simbolo di Parigi. Nella prima parte del saggio egli si concentra su quella che forse ritiene la primaria fra le possibilità d'esperienza di un monumento di tale altezza: la visione del panorama bucolico-urbano di Parigi. Pienamente congruente con la visione aerea così come esperita da Le Corbusier (i velivoli dell'epoca non raggiungevano quote di molto maggiori rispetto a quelle della Tour Eiffel), “la visione della città e del paesaggio dall'alto dona ‘un meraviglioso alleggerimento’, varco per un ‘potere incomparabile di intellezionè’. È il ‘colpo d'occhio’, che ‘sorpassa la sensazione e fa vedere le cose nella loro struttura’. Una nuova categoria, dell’ ‘astrazione concreta’, ridefinisce la

struttura come ‘corpo di forme intelligenti’<sup>10</sup>. Ma percepire Parigi a volo d’uccello è anche “immaginare una storia. D’in su la torre la mente sogna la mutazione del paesaggio che ha sotto gli occhi. Con lo stupore dello spazio si affonda nei misteri del tempo, ci si lascia toccare da una specie di anamnesi spontanea: è la durata stessa che diviene panoramica”<sup>11</sup>.

“Il visitatore della torre – spiega Barthes – , innalzandosi al di sopra di Parigi, ha l’illusione di sollevare l’immenso coperchio che copre la vita privata di milioni di esseri umani; la città si trasforma allora in qualcosa di intimo di cui è possibile decifrare le funzioni, ossia i legami”<sup>12</sup>.

Sfruttando questa anamnesi spontanea, e la possibilità di rendere dinamico solo ciò che è apparentemente statico, Le Corbusier riesce a comunicare la sua visione dell’*habitare*<sup>13</sup>.

## Modernismo e totalitarismo: una prospettiva post-moderna

Se l’abitare è una delle funzioni primarie dell’uomo, il controllo degli spazi in cui l’abitare si iscrive, carica l’atto urbanistico di pesanti responsabilità.

E di quale tipo di vita ci parla Le Corbusier? L’architetto vede nella creazione di soluzioni economiche e funzionali una nobile e forte finalizzazione del suo fare progettuale<sup>14</sup>. Tuttavia è con forza e scarsa flessibilità che le narrazioni progettuali-urbanistiche di Le Corbusier propongono un modello unitario di possibile esistenza. In piena congruenza con le grandi tematiche che hanno interessato la prima metà del novecento, l’urbanistica lecorbusierana si occupa della massa, e in funzione di essa proietta i suoi spazi. Data la difficoltà d’analisi della propria contemporaneità, la consapevolezza delle fondamentali ambiguità dei progetti in questione avverrà con forza solo nei primi anni Cinquanta. Emblematico il caso di Pierre Francestel che in *Art e Techinque* (1956) scrive: “Le Corbusier è tra quelli che amano che il mondo marci solamente dietro a loro, e che si sentono poeti quando il loro spirito si libera dal contingente. Io credo al contrario che non esiste una autentica felicità virile, per l’uomo, altro che nel pieno esercizio delle proprie responsabilità. [...] Le Corbusier ha orrore del povero e, per sanarlo, pensa non solo di sedurlo, ma di correggerlo”<sup>15</sup>.

Forte opposizione, quasi fastidio, si riscontra nei critici alla piena



degenerazione del progetto moderno che sfocia nelle tragedie totalitariste del secondo conflitto mondiale. Le progettualità, soprattutto urbanistiche, di Le Corbusier fungono da fertile substrato oppositivo per una serie di consapevolezze nuove. Comprese le gravi derive che potevano generarsi dalle ottiche moderniste, è proprio l'ambito dell'architettura che per primo genera una resistenza culturale. Quello che solo negli anni Settanta verrà codificato come *post-modern*<sup>16</sup>, propone un modello antitetico, non a caso primariamente in architettura, alla dimensione moderna.

*Quando il sentimento trabocca.* È così che Le Corbusier intitola uno dei paragrafi di *Urbanistica*<sup>17</sup>. E aggiunge, nel sottotitolo: “quando il sentimento trabocca, superando i propri limiti, soggiogando la volontà e lasciandosi foggare sulle tendenze particolari delle genti, diventa fine a se stesso, s’impone quale imperativo e guida, arbitro e misura di tutte le cose”<sup>18</sup>.

La *reductio ad unum*, splendido e pericoloso strumento della modernità, è forse il punto che, più di altri, genera attrito con la post-umanità del secondo dopoguerra. Emblematico, a tal proposito, un testo che sembra funzionare come diretta risposta a quello lecorbuseriano. *Architetture ove il desiderio può abitare*<sup>19</sup> è un'intervista del 1986 rilasciata da Jacques Derrida per “Domus”. I tempi sono molto diversi, la consapevolezza post-moderna è al suo apice e, non a caso, anche Derrida propone un suo modello per un'architettura differente. Derrida parla di architettura *de-costruttiva*, che tende ad aprirsi su un orizzonte di non senso, di spaesamento, come modalità esplicitamente accettata e praticata dello sradicamento proprio della condizione postmoderna. Contro ogni tentativo logocentrico<sup>20</sup> “dell'architettura moderna (il riferimento è a Le Corbusier), l'architettura decostruttiva intende liberare il potenziale destrutturante della scrittura, una pratica ‘senza centro’, potremmo dire, insieme di tracce di cui si è perso il riferimento ultimo”<sup>21</sup>. Il potenziale, in questo caso, è proprio quello del desiderio: architetture ove il desiderio può abitare perché non contenuto in forme unitarie, ma libero di vivere la sua pluralità, altrove.

## Rem Koolhaas, *Delirious Le Corbusier*

Nel 1978 Rem Koolhaas pubblica uno dei suoi più celebri volumi: *Delirious New York*<sup>22</sup>. Accompagno da un'importante corpus fotografico e dai disegni di Madelon Vriesendorp, *Delirious New York* diventa l'eclettica antologia socio-architettonico-urbanistica dedicata a Manhattan.

Vero e proprio *allotropo*, l'isola newyorkese appare a Koolhaas un perfetto non-luogo, paradigmatico e esemplare di una serie di atteggiamenti sociali e urbanistici che saranno svelati proprio nella stagione post-moderna.

*Un problema di griglia.* Nel 1807 Simeon deWitt, Gouvernor Morris e John Rutherford sono chiamati a presentare il progetto che definirà il volto urbanistico dell'ancora semideserta isola di Manhattan. Si delimita dunque un sistema-città cartesiano, formato da 2028 isolati, "una matrice che cattura, al contempo, tutto il territorio restante e tutte le future attività dell'isola"<sup>23</sup>. Conciso e tagliente Koolhaas sintetizza: "in realtà si tratta del più coraggioso atto profetico della civiltà occidentale: la terra che spartisce è vuota; la popolazione che descrive, ipotetica; gli edifici che individua, fantasmi; le attività che concepisce, inesistenti"<sup>24</sup>.

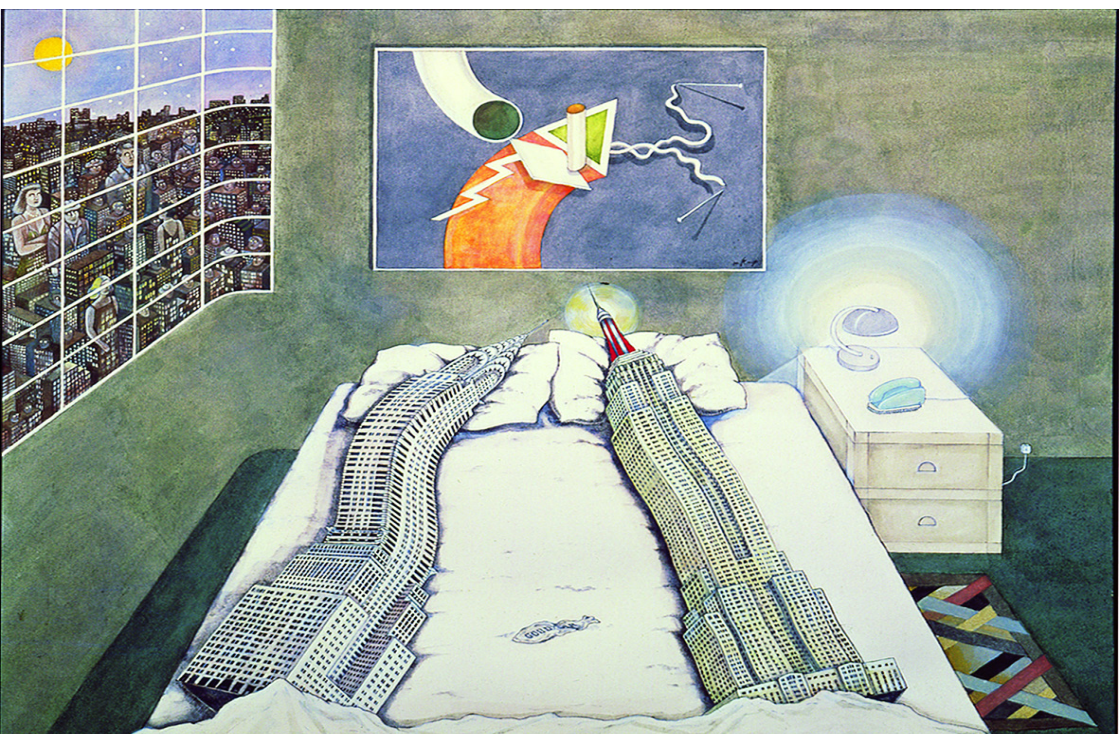
La griglia è dunque prima di tutto un vero e proprio atto concettuale. Attraverso un intervento di "urbanistica preventiva", i progettisti della Manhattan dell'ipotetico enunciano con forza una presa di posizione: "nella propria indifferenza alla topografia, a quanto esiste, si rivendica la superiorità della costruzione mentale sulla realtà"<sup>25</sup>.

Eppure, nell'antologia di possibilità urbane che è Manhattan, la natura è integrata. Ma che tipo di natura? È il 1853, in difesa della vorace griglia, il commissariato alla stima e alla valutazione decide di delimitare uno spazio in favore della conservazione della pittoresca natura indigena. Koolhaas tuttavia sottolinea come anch'essa poco abbia di spontaneo, essendone tutti gli elementi attentamente costruiti: "i suoi laghi sono artificiali, i suoi alberi (tra)piantati, i suoi imprevisti progettati, i suoi episodi sostenuti da un'infrastruttura invisibile che ne controlla l'assemblaggio, [...] Central Park è un Tappeto Arcadico sintetico"<sup>26</sup>.

*Europei: Attenti! Dalí e Le Corbusier conquistano New York.* Così Koolhaas titola uno dei capitoli conclusivi del suo volume. L'autore procede con la consueta scanzonata ironia a un'analisi tagliente quanto calzante degli

atteggiamenti di due tra gli attori culturali più influenti del novecento europeo. Insieme a Dalì, altro protagonista della canzonatura di Koolhaas è Le Corbusier, che viene dipinto quale subdolo manipolatore della ricezione critica dell'architettura newyorkese in Europa. La posizione critica di Le Corbusier nei confronti della progettualità newyorkese è – per Koolhaas – funzionale a giustificare e marcare la novità della sua progettualità urbanistica che, altresì, avrebbe avuto in Manhattan uno scomodo predecessore.

Manhattan diventa per Le Corbusier il termine d'opposizione privilegiato per i suoi piani urbanistici. Ancora una volta sembra di sentire l'eco di Piet Mondrian che con fare profetico afferma “L'arte, perché astratta e in opposizione con il naturale concreto, può precedere la sparizione graduale del tragico. Più decresce il tragico e più l'arte acquista purezza”<sup>27</sup>.



*Figg. 6 Disegni di Madelon Vriesendorp, in R. Koolhaas, Delirious New York, Oxford, Oxford University Press, 1978*

Il Le Corbusier raccontato da Koolhaas sembra patologicamente aspirare alla razionalizzazione (tipicamente francese, direbbe l'autore) della vita e degli spazi che la permettono. "Il Grattacielo di Le Corbusier, [il riferimento di Koolhaas è al grattacielo cruciforme del Plan Voisin parigino] significa soltanto affari. La mancanza di basamento e di un coronamento, la spietata sovraesposizione al sole dovuta alla scarna pianta cruciforme, impediscono a quelle forme di socializzazione che hanno cominciato a invadere Manhattan, piano dopo piano, di impadronirsene"<sup>28</sup>.

L'ossessione – sicuramente legittima – per la decongestione cittadina diventa in Le Corbusier motivo di attenzione paranoide e volontà estirpante. La congestione non è, infatti, solamente un problema ma una modalità d'esistenza, come ci conferma Koolhaas (e con lui la nascente cultura postmoderna): "dapprima spogliando, poi isolando e infine collegando i grattacieli mediante una rete di strade sopraelevate in maniera tale che le automobili anziché i pedoni possono muoversi liberamente tra le torri sopra un tappeto di sintetizzatori clorofilliani egli risolve il Problema ma uccide la Cultura della congestione. Egli crea il non-evento urbano che i pianificatori di New York hanno sempre accuratamente evitato (nonostante la loro finta devozione nei suoi confronti): congestione decongestionata."<sup>29</sup>. Sicuramente ignorando progettualità diverse dai cartesiani piani per la *Ville Contemporaine de trois millions d'habitants* e il conseguente Plan Voisin parigino, Koolhaas riesce tuttavia a enfatizzare due entità urbanistiche e, con esse due modelli d'esistenza. Da una parte un progetto urbanistico *sui generis*: un'isola razionalmente divisa in una schematica griglia ma che permette, quasi come una coltura fungina, una completa libertà all'interno degli spazi delimitati dalla stessa griglia; un'urbanistica eclettica, congestionata e immatura (come direbbe Le Corbusier) ma sempre plurale e soprattutto sempre *sociale*. Dall'altra, un complesso architettonico-urbanistico unitario, sicuramente funzionale e risolutivo. "Il programma europeo per la vera età della macchina consiste nella perfetta messa a punto della *banalità*: [...] la vita di ogni giorno riguadagnerà la sua eterna immutabilità tra i piaceri essenziali del sole, dello spazio e del verde. Nascere, morire, con un lungo periodo di respiro in mezzo: a dispetto dell'ottimismo dell'età della macchina, la visione del Vecchio Mondo rimane *tragica*"<sup>30</sup>.





*Figg. 7 Disegni di Madelon Vriesendorp, in R. Koolhaas, Delirious New York, Oxford, Oxford University Press, 1978*

## Note

1 Le Corbusier, *Aircraft*, Londra, The Studio, 1935.

2 R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Bononia university press, 2007, p. 183.

3 Secondo l'impostazione kantiana, i sistemi dell'esperienza sono già esistenti quando noi ci applichiamo all'esperire e alla natura.

4 R. Wohl, *A Passion for Wings: Aviation and the Western Imagination 1908-1918*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 74.

5 F. Tentori (a cura di), *Le Corbusier, Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica: con un prologo americano, un corollario brasiliano, seguiti da una temperatura parigina e da una atmosfera moscovita*, Roma, Laterza, 1979, p. 163.

6 W. Benjamin, *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londra, New Left Book, 1973, p. 174.

7 K. Malevič, *The Non-Objective World: the Manifesto of Suprematism* (1927), Mineola, New York, Dover Publications, 2003.

8 Ivi, p. 68.

9 R. Barthes, *La Tour Eiffel* (1929), Milano, Abscondita, 2009.

10 T. Migliore, *Modelli, strutture e livelli di percezione. La storia raccontata da Roland Barthes*, in "Il Verri", n. 53, 2015,

pp. 95-114.

11 R. Barthes, *La Tour Eiffel*, cit., p. 23.

12 *Ibidem*.

13 A tal proposito si confronti M. Heidegger, *Costruire abitare pensare in Saggi e Discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 96-108.

14 Tale finalizzazione è espressa in una modalità progettuale volta sempre alla realizzazione di edifici e unità abitative il più economiche possibile. Emblematico in tal senso il progetto dell'ossatura *Domino*.

15 P. Francastel, *L'arte e la civiltà moderna*, Milano, Feltrinelli, 1959.

16 Il termine viene utilizzato con il significato attuale da Charles Jencks in *The language of post-modern architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

17 Le Corbusier, *Urbanistica* (1924), traduzione di Annamaria Beltrami Raini, Milano, Il Saggiatore, 1976.

18 Ivi, p. 44.

19 J. Derrida, *Architetture ove il desiderio può abitare*, in "Domus", aprile 1986, n. 671, pp. 17-24.

20 L'ottica decostruttivista di Derrida si applica soprattutto nei confronti di quell'"autorità del senso" tipica del logocentrismo (intendibile come "centralità della razionalità") moderno; conseguentemente, per l'autore, l'interesse sarà diretto verso l'idea di fonocentrismo, basata quest'ultima sulla pluralità irriducibile della lingua parlata e che implica una nuova idea di storia: "[una]

storia monumentale, stratificata, contraddittoria; una storia che implica una nuova logica della ripetizione e della traccia, poiché non si vede come potrebbe esservi storia senza di ciò”, G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Milano, Mondadori, 2002, p. 154.

21 G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, cit., p. 104.

22 R. Koolhaas, *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Milano, Electa, 2001.

23 Ivi, p. 16.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 Ivi, p. 21.

27 P. Mondrian, *L'arte realistica e l'arte superrealistica* (1930), in O. Morisani *Lastrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozza, 1956, p. 49.

28 R. Koolhaas, *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan*, cit., p. 239.

29 *Ibidem*.

30 Ivi, p. 250.

## Bibliografia

Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Bononia university press, 2007.

Barthes R., *La Tour Eiffel* (1979), Milano, Abscondita, 2009.

Benjamin W., *Charles Baudelaire: a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londra, New Left Book, 1973.

Chiurazzi G., *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Milano, Mondadori, 2002.

Dalì S., *The conquest of the irrational*, appendice a *Conversations whit Dalì*, New York, Dutton, 1969.

Francastel P., *L'arte e la civiltà moderna*, Milano, Feltrinelli, 1959.

Koolhaas R., *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), Milano, Electa, 2001.

Le Corbusier, *Aircraft*, Londra, The Studio, 1935.

Le Corbusier, *Urbanistica* (1924), traduzione di Annamaria Beltrami Raini, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Malevič, K., *The Non-Objective World: the Manifesto of Suprematism* (1927), Mineola, New York, Dover Publications, 2003.

Migliore, T. *Modelli, strutture e livelli di percezione. La storia raccontata da Roland Barthes*, in "Il Verri", n. 53, 2015, pp. 95-114

Mondrian, P., *L'arte realistica e l'arte superrealistica* (1930), in O. Morisani *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozza, 1956.

Tentori F., (a cura di), Le Corbusier, *Precisazioni sullo stato attuale*



*dell'architettura e dell'urbanistica: con un prologo americano, un corollario brasiliano, seguiti da una temperatura parigina e da una atmosfera moscovita*, Roma, Laterza, 1979.

Wohl R., *A Passion for Wings: Aviation and the Western Imagination 1908-1918*, New Haven, Yale University Press, 1994.

## Sitografia

Dorrian M., *The aerial view: notes for a cultural history*, in “Strates”, 2007, n. 13, <http://strates.revues.org/5573>.

## ESPACE INDICIBLE



*Figg. 1 Fotografia di Le Corbusier, Pompei, 1911*

## Progettare l'Espace indicible

In questo breve approfondimento saranno indagati due aspetti peculiari che caratterizzano il processo creativo di Le Corbusier, entrambi afferenti alla sfera sensoriale, emotiva e narrativa. Attraverso un percorso cronologico si esamineranno le tappe principali che hanno portato Le Corbusier, nel secondo dopoguerra, all'enunciazione di un concetto di spazio da lui stesso definito *Espace indicible*.

### Osservare, descrivere, progettare

La formazione giovanile presso l'École d'Art di La Chaux-de-Fonds sotto la guida del maestro Charles L'Eplattenier, insegnante di "Dessin et composition décorative", incide in maniera determinante sulla carriera del giovane Le Corbusier.

L'intento del maestro non è quello di illustrare agli studenti l'evoluzione storica degli stili, ma quello di impartire loro un metodo di osservazione analitico della realtà, volto alla definizione di una composizione ornamentale narrativa, ispirata al paesaggio svizzero. Nel 1907 Le Corbusier lascia La Chaux-de-Fonds per compiere il suo primo viaggio europeo che lo porterà a misurarsi con architetture e paesaggi estranei a quelli a lui familiari. Di fronte ad alcuni dei più iconici monumenti della storia dell'architettura, è Le Corbusier stesso a denunciare l'impossibilità di cogliere la loro essenza e verità. A Firenze, per esempio, annota come "il Palazzo Vecchio è una grande meraviglia, ma è difficile studiarlo, è una potenza astratta"<sup>1</sup>, e anche a Pisa resta incantato dall'armonia dello spazio tra i monumenti del Campo dei Miracoli e annota: "sur la place du Dôme, dans l'herbe, avec le calme et le beau ciel bleu comme compagnons... cette façade du Dôme est simplement merveilleuse... je ne retrouverai jamais ce calme de 6 heures, quand couché dans l'herbe, alors que tout le monde est loin, le feu d'artifice bat son plein"<sup>2</sup>. L'ansia descrittiva caratterizzerà anche il cosiddetto "Voyage d'Orient" del 1911. Il racconto del viaggio è denso di emozioni, è un resoconto pregno di particolari che anticipano, preparano e seguono la visione di un determinato monumento. Esemplare a tal



*Fig. 2 Le Corbusier, Pompei, 1911*

*Fig. 3 Le Corbusier, Roma, 1911*

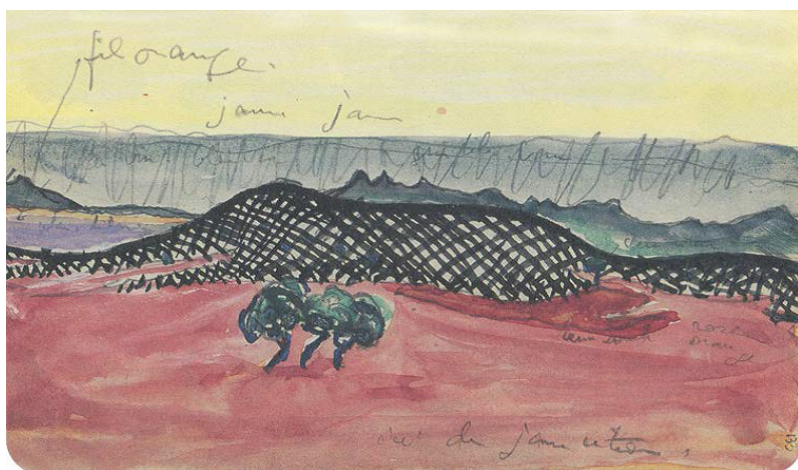
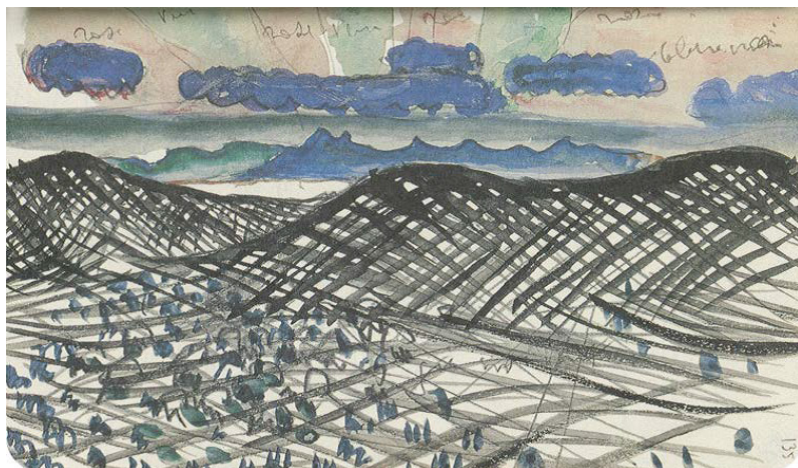
*Fig. 4 Le Corbusier, Atene, 1911*

riguardo è la corrispondenza che Le Corbusier intrattiene con William Ritter che documenta gli istanti che precedono la visione del Monte Athos e quella dei profili dell'Acropoli di Atene. A tal proposito, mettendo in luce il senso di smarrimento provato, Le Corbusier scrive: “Alzo gli occhi ed è splendido. Mi sono ritrovato tutto nudo, improvvisamente, in quelle acque classiche”<sup>3</sup>, continua, “vedo da quest’isola questi monti aridi, fatti di terre bruciate, il mare blu e soprattutto questa luce sconosciuta che lega [...] i monti al mare, e so che le colonne e l’insieme dei marmi d’avorio sono l’anima di questo paesaggio irripetibile”<sup>4</sup>.

Parallelamente agli scritti, un altro strumento utilizzato da Le Corbusier al fine di cogliere la complessità di un contesto, è la macchina fotografica. L’invenzione della fotografia apporta profondi cambiamenti nella modalità di riproduzione del reale. La scientificità della sua resa la rende un’ottima alleata per la progettazione architettonica. La velocità e la precisione di cui è capace facilita le indagini degli architetti, restituendo una verità talvolta trascurata dalle più canoniche operazioni grafiche. Le Corbusier è affascinato dal mezzo (*Vers une architecture* è ritenuto “il primo trattato di architettura a valersi della fotografia per dimostrare le sue tesi”<sup>5</sup>) nonostante vi instauri un rapporto articolato e a tratti controverso.

Già nel viaggio a Parigi del 1908 utilizza una macchina fotografica, la “cupido 80”, capace di rendere sia la complessità di un insieme in lontananza, sia piccoli particolari. Durante ogni viaggio cerca di cogliere aspetti differenti e nuove prospettive: a Istanbul e Atene realizza per lo più vedute paesaggistiche, a Pompei, oltre a fotografare l’archeologia del sito, si focalizza su singoli particolari, mentre a Roma la fotografia comincia ad assumere un ruolo accessorio, per essere usata in maniera sempre più sporadica, poiché ritenuta uno strumento “colpevole” di una visione disattenta dell’oggetto ripreso dato che impigrisce l’occhio. Infatti per Le Corbusier la fotografia rimarrà sempre un efficace supporto al disegno, mai sostituito, ma semmai integrato dall’ausilio del nuovo mezzo (figg.1-4). Il disegno, rispetto all’immagine fotografica, rispecchia efficacemente la sua idea di architettura, dal momento che è in grado di far “sentire maggiormente lo spazio”<sup>6</sup> e di conseguenza contribuire a instaurare con esso una relazione più intima. I *croquis*, derivati dall’insegnamento di L’Eplattenier, testimoniano la crescita della sua abilità attraverso la variazione delle tecniche impiegate. La maggior parte di questi schizzi

è realizzata con modalità sintetiche: segni rapidi e decisi a matita o a carboncino. Alcuni sono invece degli acquerelli, utilizzati per tratteggiare architetture più complesse, di cui si vogliono ricordare le particolari cromie.(figg. 5-6).



Figg. 5, 6 Le Corbusier, *Paesaggio nei dintorni di Eleusi*, Carnet III, 1911



## Osservare, descrivere, progettare

Formulato per la prima volta nel 1946 e descritto in un articolo pubblicato sulla rivista l'“Architecture d'aujourd'hui”, il concetto di *Espace indicible*<sup>7</sup>, occupa indiscutibilmente una posizione centrale nella produzione artistica di Le Corbusier del secondo dopoguerra. L'articolo, caratterizzato da una scrittura incessante, dovuta alla difficoltà di comunicare e scrivere una particolare esperienza dello spazio, costituirà un punto fermo all'interno della sua poetica.

L'*Espace indicible* è la definizione pensata per designare e descrivere l'emozione provocata da un'architettura la cui costruzione esprime precisione, perfezione e magnificenza: qualità che non indicano le caratteristiche dell'oggetto, quanto l'effetto prodotto dall'oggetto sul soggetto. Data la ricchezza di significato che una nozione così complessa comporta e dati i limiti che, di conseguenza, pone alla descrizione, riportare le parole dello stesso “inventore” rende, di certo, maggiore chiarezza all'esposizione: “Je suis l'inventeur de l'expression: 'l'espace indicible' qui est une réalité que j'ai découverte en route. Lorsqu'une oeuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible: les lieux se mettent à rayonner, physiquement ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle 'l'espace indicible', c'est-à-dire un choc qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection. C'est du domaine de l'ineffable”<sup>8</sup>. Per Le Corbusier, dunque, “les lieux se mettent à rayonner”, e questa irradiazione si scatena nel momento in cui l'uomo, dopo aver preso possesso dello spazio, si relaziona con un oggetto caratterizzato da una perfezione tale da evocare un insieme sinfonico di colori e forme. L'*Espace indicible*, arriva a svelare la quarta dimensione, la profondità, intesa non in senso fisico o materiale, ma come “determinazione mentale”, una dimensione spirituale raggiunta attraverso l'esperienza. Questo attribuisce alla nozione lecorbusieriana una connotazione spirituale, tanto da paragonare l'evento ad un miracolo: “Alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible. J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique”<sup>9</sup>.

Si tratta di un “moment d'évasion illimitée”, che sintetizza retroattivamente, le aspirazioni spirituali di Le Corbusier, secondo il quale l'architettura è

prima di tutto “un acte d’amour et non une mise en scène”<sup>10</sup>.

Il concetto di *Espace indicible* informa diverse architetture di Le Corbusier del secondo dopoguerra e contribuisce a creare rapporti inediti tra l’opera stessa, l’ambiente e l’uomo.

Riguardo all’azione che l’opera intrattiene con l’ambiente Le Corbusier specifica: “ACTION DE L’OEUVRE (architecture, statue ou peinture) sur l’alentour: des ondes, des cris ou clameurs, des traits jaillissant comme par un rayonnement comme actionnés par un explosif; le site proche ou lointain en est secoué, dominé ou caressé”<sup>11</sup>. L’opera svolge un ruolo attivo,



Fig. 7 Le Corbusier e Joseph Savina, *Ozon*, 1946

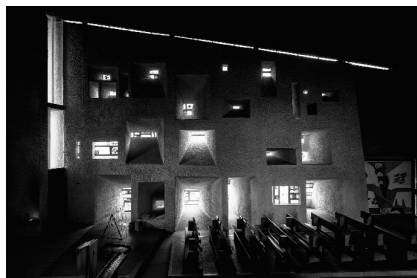


non si limita a essere osservata passivamente dall'uomo ma emana luce, emana suoni, per rendere le parti costruite "ricettori del suono" capaci di concretizzare l'armonia dell'*Espace indicible*: "disposées pour faire écho, pour rendre vivant ce phénomène acoustique temps-espace"<sup>12</sup>, e ancora, "un objet médium pour mettre en rapport avec les lointains de la sensations et de la sensibilité pour ouvrir l'espace"<sup>13</sup> (fig.7).

Per studiare e comprendere questo effetto Le Corbusier si avvarrà della scultura quale *medium* in grado di restituire il risultato ricercato grazie a una libertà di modellazione poi utilizzata anche per plasmare concrete architetture come la Cappella di Ronchamp (1950-54), un progetto nato da una suggestione spaziale anche in riferimento al contesto paesaggistico. Lo stesso Le Corbusier racconta infatti di aver passato tre ore sulla collina antistante a quella su cui sarebbe sorta l'opera per lasciarsi pervadere dal suolo e dagli orizzonti. In riferimento a Ronchamp la metafora acustica ricorre nelle parole dello stesso Le Corbusier all'interno dei testi *Textes et Dessins pour Ronchamp*, *Modulor* e *Ronchamp* dove specifica: "Sulla collina avevo disegnato con cura i quattro orizzonti. Questi schizzi, andati perduti o smarriti, provocarono dal punto di vista architettonico una risposta acustica – un'acustica visuale delle forme [...]. Le forme fanno rumore e silenzio; alcune parlano, altre ascoltano"<sup>14</sup>. L'*Espace indicible* all'interno della Cappella trova compimento anche grazie al gioco di luci e ombre che scolpiscono lo spazio caricandolo di emotività. La luce filtra dall'intercapedine che separa la copertura dai muri perimetrali e dalle "feritoie": aperture in apparenza disposte casualmente, ma attentamente calcolate seguendo le proporzioni del *Modulor* (figg.8-9).

Altro caso emblematico di studio e osservazione preliminare del paesaggio quale elemento necessario per completare e inglobare il progetto è il cantiere di Chandigarh: una città "di nuova fondazione" su un altopiano ai piedi dell'Himalaya. Il progetto di Le Corbusier si adatta al luogo, lo rispetta e cerca di coglierne le potenzialità. Per tale ragione Le Corbusier si muove innanzitutto alla ricerca di soluzioni che possano creare situazioni di comfort e benessere agli abitanti, scelta che lo porta a condurre diversi studi climatici utilizzando la *Grille Climatique*. Anche in questo caso si ritrovano "elementi acustici", come quelli presenti nella grande sala dell'Assemblea del Parlamento, la cui morfologia ricorda le forme dipinte nelle nature morte puriste realizzate da Le Corbusier negli

anni Venti<sup>15</sup>. “Le Corbusier – racconta Guillaime Jullian de la Fuente, collaboratore di Le Corbusier, a proposito del disegno dei pannelli acustici – mi chiese di modificare la soluzione iniziale e di disegnare delle nuvole, quasi volesse portare all’interno dell’edificio alcuni elementi formali che fanno parte del cielo. [...] Discutemmo anche a lungo con un ingegnere elettronico olandese, inviato dalla Philips, i materiali e le finiture di queste forme, oltre alle loro caratteristiche di assorbimento acustico. Inoltre decise di staccarle leggermente dalla parete, per cui temporaneamente si generavano delle ombre sulla superficie convessa del muro: forse tutto questo può sembrare un po’ curioso, persino esoterico, ma Le Corbusier cercava semplicemente di far reagire la luce, le ombre, lo spazio, la forma del muro e il suono”<sup>16</sup>. Tutto confluisce in un insieme, dove calcoli, suoni, emozioni e colori, in linea con l’idea di una “sintesi delle arti”, contribuiscono alla creazione architettonica. “L’architettura e la sensazione architettonica, sono di natura imprescindibile, tutto sta assieme, la matematica regna, l’acustica visiva regna, una tensione nasce dal potenziale emotivo di un luogo architettonico”<sup>17</sup> (fig.10).



*Fig. 8 Le Corbusier, Schizzo della collina di Bourlémont  
con la cappella bombardata, 1950 circa*

*Fig. 9 Le Corbusier, interno della cappella di Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1950-55*

*Fig. 10 Le Corbusier, Sala del Parlamento, Palazzo dell'Assemblea, Chandigarh, 1951-63*

## Note

1 Cfr. C. E. Jeanneret, lettera a C. L'Eplattenier, in G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier. Il Viaggio in toscana* (1907), catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 119-140.

2 C. E. Jeanneret, lettera a C. L'Eplattenier, 19 settembre 1907. FLC/Fondation Le Corbusier, E2 (12)7, pubblicata in, M. Talamona (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 2012, pp. 41-52.

3 Cfr. C. E. Jeanneret, lettera a W. Ritter, 10 settembre 1911, in G. Gresleri (a cura di) *Le Corbusier. Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 397-399.

4 *Ibidem*.

5 G. Fanelli, *Introduzione*, in B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002, p. 10.

6 L. Albertini, P. Sandrini, *L'uso della fotografia. Tecniche, autori e applicazioni*, tesi di Laurea, Politecnico di Milano, [https://www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/43381/6/2012\\_04\\_Albertini\\_Sandrini\\_06.pdf](https://www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/43381/6/2012_04_Albertini_Sandrini_06.pdf), visitato il 30 luglio 2018.

7 Le Corbusier, *L'Espace indicible*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", 1946, numero speciale, pp. 9-17.

8 Le Corbusier, *L'Espace indicible*, cit., p. 3.

9 Ivi, p.10.

10 Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants d'architecture*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

11 Le Corbusier, *L'Espace indicible*, cit., p. 9.

12 Ivi, p.17.

13 Ivi, p.15.

14 Le Corbusier, *Ronchamp*, Milano, Edizioni di Comunità, 1957, p. 89.

15 La filosofia del movimento fa riferimento al saggio *Après le cubisme* redatto nel 1918 da Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret.

16 Guillaume Jullian de la Fuente, intervista, Cornell University, Ithaca, 1986.

17 C. Menz, J.P. Jornod, *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, catalogo della mostra, Ginevra, Skira, 2006, p.257.

## Bibliografia

Bourriaud N., *Estetica relazionale* [1998], Milano, Postmedia Books, 2010.

Croset P.A., *Occhi che vedono*, in “Casabella”, 1987, nn. 531/532, pp. 4-7.

Gargiani R., Rosellini A., *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Losanna, Londra, EPFL Press, Routledge, 2011.

Gresleri G. (a cura di), *Le Corbusier. Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia, Marsilio, 1984.

Gresleri G. (a cura di), *Le Corbusier il viaggio in Toscana (1907)*, catalogo della mostra, Venezia, Marsilio, 1987.

Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Parigi, Gallimard, 1941.

Le Corbusier, *New World of Space*, New York, Raynal & Hitchcock, Boston, Institute of Contemporary Art, 1948.

Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants d'architecture*, Parigi, Éditions de Minuit, 1957.

Le Corbusier, *L'Espace indicible*, in “L'Architecture d'aujourd'hui”, 1946, numero speciale, pp. 9-17.

Le Corbusier, *Ronchamp*, Milano, Edizioni di Comunità, 1957.

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La verità bianca*, Firenze, Firenze University Press, 2002.

J.P. Jornod, C. Menz, *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, catalogo della mostra, Ginevra, Skira, 2006.

Tafuri M., Dal Co F., *Architettura contemporanea*, Milano, Electa, 1998.

Zevi B., *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura* [1948], Torino, Einaudi, 2009.

## Sitografia

Prozorovich F. A., *Le Corbusier, L'Espace Indicible*, in [http://www.historiaenobres.net/asaigs/09\\_LE%20CORBUSIER\\_L\\_ESPACE\\_INDICI-BLE\\_I.pdf](http://www.historiaenobres.net/asaigs/09_LE%20CORBUSIER_L_ESPACE_INDICI-BLE_I.pdf)

Albertini L, Sandrini P., *L'uso della fotografia. Tecniche, autori e applicazioni*, Tesi di Laurea, Politecnico di Milano, [https://www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/43381/6/2012\\_04\\_Albertini\\_Sandrini\\_06.pdf](https://www.politesi.polimi.it/bitstream/10589/43381/6/2012_04_Albertini_Sandrini_06.pdf)



## ESPACE INDICIBLE



*Fig. 1 Le Corbusier, Cappella di Notre Dame Du Haute (esterno), Ronchamp, 1950-1955*



# Oltre l'Espace indicible: costruire un'immagine, abitare uno spazio

## Uno spazio in un tempo

Quando, nel 1945, Le Corbusier formula per la prima volta l'espressione "Espace indicible"<sup>1</sup>, compie un'operazione, se non addirittura provocatoriamente contraddittoria, quanto meno per certi versi ambigua: nel momento stesso in cui, infatti, sembra assegnare al proprio articolo il valore programmatico di un manifesto<sup>2</sup>, spoglia le proprie parole di qualsiasi carattere coerente, dettagliato e definitivo. Attribuendo ai suoi enunciati la sintetica assolutezza tipica delle massime o degli slogan, procedendo per "salti" e discontinuità logiche e affidandosi ad una costruzione di senso fondata sulle sensazioni più che su un'esauriente scientificità, Le Corbusier non costringe entro i limiti fissati di una precisa definizione un concetto cui pure assegna un'importanza innegabile, testimoniata tanto dalla sua perfetta corrispondenza con il titolo del testo (semplicemente, *L'Espace indicible*) quanto dalla scelta della lettera maiuscola per l'iniziale di "Espace", ad individuare incontrovertibilmente un particolare tipo di spazio, peculiarmente connotato, in opposizione ad uno genericamente inteso.

All'origine di tale nozione si possono rintracciare radici diversificate: essa, infatti, si riconnette innanzitutto alla ricerca, teorizzata a partire dagli anni Trenta ma sotterraneamente presente nella poetica lecorbusieriana sin dalla sua formazione, di una collaborazione tra le arti, che dal 1944 si traduce in un progetto sistematico teso a condurre "architettura, scultura e pittura inevitabilmente verso una sintesi"<sup>3</sup>; una "sintesi delle arti maggiori"<sup>4</sup> ben distante da qualsiasi intento – di lontana derivazione wagneriana – di realizzazione di un *Gesamtkunstwerk* di qualche genere, ma piuttosto indirizzata a proporsi come tratto immanente di quella che l'autore chiama la "seconda era della civiltà della macchina"<sup>5</sup> ossia la

contemporaneità. Quest'ultima, pur essendo ancora un'epoca prettamente *machiniste*, si contraddistingue per l'ormai avvenuto passaggio dalla tecnologia meccanica all'elettrotecnica e per il riconoscimento a livello diffuso delle trasformazioni operate dalla seconda sul sensorio e sulle abitudini dell'uomo odierno. Una vera e propria "rivoluzione"<sup>6</sup> per trasversalità e forza dei propri esiti, le cui caratteristiche salienti possono essere brevemente riassunte in termini di natura globalizzante, relazionale e strutturalistica, ovvero esattamente i connotati di quella sintesi che Le Corbusier arriva a far coincidere con "la mente di un'epoca"<sup>7</sup>, con ovvio riferimento al concetto di *Zeitgeist*, ossia la tendenza – solitamente culturale – che informa una determinata epoca. Se, infatti, le riflessioni dell'architetto svizzero seguono, a stretto giro di posta, quelle svolte da Sigfried Giedion nel 1941 (confluite nel celebre *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*), è vero pure che esse si inscrivono all'interno di una più complessa elaborazione teorica della crisi, apertasi appunto in corrispondenza della "seconda era della civiltà della macchina", della modernità e dei suoi valori, tanto nell'ambito specifico dell'architettura quanto, più in generale, intorno al concetto di spazio (e alla sua percezione). Quest'ultimo, distante ormai da ogni possibilità di misurazione secondo i criteri della geometria euclidea e newtoniana, si rivela per ciò che è veramente: una parte di un inscindibile "nodo" spazio-temporale le cui dimensioni fisiche mutano, di volta in volta, a seconda dell'accadere di eventi possibili, così come variabile non può che essere la percezione di esso da parte dell'essere umano.

In questa nuova concezione dello spazio (e del tempo), le meditazioni di Le Corbusier sull'*Espace indicible* si collocano in un orizzonte di ricerca comune non solo al già citato testo di Giedion ma anche alla coetanea *Phénoménologie de la perception* (1945) di Maurice Merleau-Ponty; si fondano apertamente sulla teoria della relatività di Albert Einstein (pubblicata tra il 1905 e il 1915) nonché sul pensiero di filosofi dell'antichità come Rabelais, Plotino e Anassagora; poggiano infine pure sulle considerazioni svolte da Alexis Carrell in *Le temps intérieur* (capitolo del volume *L'homme, cet inconnu* del 1935) riguardo un tempo definito "fisiologico", individuale, differente da un soggetto ad un altro. In campo artistico, l'omologia<sup>8</sup> più forte con questo panorama intellettuale va senz'altro rintracciata nella pittura cubista, inizialmente osteggiata

e criticata da Le Corbusier<sup>9</sup> e ora recuperata in virtù dell'inestricabile rapporto con la *quarta dimensione*: de-costruendo il reale e ri-costruendo la rappresentazione secondo una convivenza di punti di vista diversi e persino opposti, i cubisti concentrano la loro attenzione proprio sulla dimensione temporale, o, meglio, sullo spazio-tempo dell'individuo che, ruotando attorno ad un oggetto visivo e collezionandone nella mente numerosi prospetti, compie un percorso riconosciuto come non più soltanto spaziale ma anche durevole, diacronico, diluito nello scorrere del tempo.

## Tra relatività e relazione

Stagliandosi contro un simile sfondo culturale, architettonico, artistico e scientifico, l'*Espace indicible* assume le fattezze di uno spazio relativistico, “debole”, anti-tradizionalista e post-ideologico, descrivibile tutt'al più come un “evento possibile in circostanze favorevoli”<sup>10</sup>.

“Prendere possesso dello spazio – scrive Le Corbusier nel suo articolo –<sup>11</sup> è il primo atto di ogni cosa viva, uomini e animali, piante e nuvole [...]. L'occupazione dello spazio è la prima prova dell'esistenza”. Questo primo, brevissimo paragrafo, per la sua collocazione in apertura di discorso e per il tono deciso delle proprie affermazioni, riveste sicuramente un'importanza cruciale ai fini dello sviluppo del ragionamento dell'autore; il *possesso* qui postulato non deve essere inteso in senso gerarchico o addirittura “predatorio”, ma come carattere imprescindibile della natura tutta: l'essere umano (e, più in generale, “ogni cosa viva”) esiste innanzitutto perché occupa uno spazio, e questo è vero tanto in una prospettiva più generica – l'esistenza di un corpo qualsiasi comporta necessariamente un suo situarsi in un luogo – quanto a livello più strettamente pragmatico-abitativo. Sorge, tuttavia, una questione: se la condizione di verità di questa affermazione è sempre soddisfatta, perché attribuire tale rilevanza ad un'asserzione dal valore quasi tautologico? Può una verità praticamente scontata rivestire un ruolo così importante per Le Corbusier? Per ricercare le risposte a queste domande, proviamo a seguire il filo del discorso dell'architetto: la tensione individuata come premessa dell'esistere di tutti gli esseri viventi è allargata anche alle forme artistiche di “architettura, pittura e scultura [le quali] dipendono in modo specifico dallo spazio, hanno la necessità

di controllarlo, ciascuna secondo i propri mezzi”<sup>12</sup>. In questo secondo passaggio, la trattazione lecorbusieriana si fa decisamente più originale, arricchendosi di elementi tutt’altro che banali: così come tra un soggetto e uno spazio si instaura una stretta relazione (addirittura definita in termini di possesso dell’uno sull’altro), un nesso sostanzialmente analogo (la cui resa è infatti affidata ad una terminologia pressoché identica) può essere istituito tra un’opera d’arte – Le Corbusier cita, coerentemente con la propria ricerca sintetizzante di quegli anni, le tre arti maggiori, cui peraltro, direttamente o indirettamente, dedica la sua intera carriera – e l’ambiente in cui è inserita; un legame, tuttavia, descritto in termini di biunivocità e di influenza reciproca, per cui se l’architettura, la pittura e la scultura mirano ad un controllo e ad un possesso dello spazio, è altrettanto vero che “dipendono in modo specifico” da esso, ossia ne sono a loro volta toccate. Con un’esposizione di impostazione quasi matematico-fisica, Le Corbusier così descrive il rapporto tra opera e ambiente:

AZIONE DELL’OPERA (architettura, statua o dipinto) sullo spazio circostante: onde, gemiti o urla (come quelli provocati dal Partenone sull’Acropoli di Atene), raggi di luce che irradiano, come causati da un’esplosione; l’area, sia prossima che distante, ne è scossa, toccata, ferita, soggiogata o accarezzata. REAZIONE DELL’AMBIENTE: i muri della stanza, le sue dimensioni, la pubblica piazza con le facciate di diversa importanza; le distese o i pendii del paesaggio uniformi fino ai nudi orizzonti delle pianure o ai nitidi profili delle montagne – tutto l’ambiente influenza il luogo dove è presente un’opera [...]”<sup>13</sup>.

Proiettando retroattivamente questo genere di corrispondenza biunivoca sul rapporto tra l’uomo e lo spazio, di cui invece era stato messo in evidenza soltanto il peso esercitato dal primo polo sul secondo, si può ragionevolmente procedere ad un’integrazione in virtù della quale l’essere umano non solo ricerca forme di possesso e controllo dello spazio, ma ne è a sua volta influenzato in misura determinante. D’altronde, ciò è logicamente evidente: se l’uomo esiste a condizione di occupare uno spazio, è altrettanto chiaro che quest’ultimo nasce nel momento in cui un soggetto lo delimita e lo percepisce come distinto da un indefinito e

caotico *continuum* spaziale<sup>14</sup>.

Senza questo postulato, Le Corbusier non potrebbe asserire che “la chiave delle emozioni estetiche è una funzione spaziale”<sup>15</sup>: la fruizione di un’opera da parte di uno spettatore, infatti, non può prescindere dall’ambiente in cui tanto il secondo quanto la prima sono inseriti, né dall’influenza che essi stessi esercitano su tale ambiente. Il *trait d’union* tra il soggetto esperiente e l’oggetto artistico che genera tale esperienza estetica diviene allora proprio lo spazio, fulcro di una complessa, inestricabile rete di relazioni. Chiarito questo presupposto, emerge in tutta la sua forza la natura intrinsecamente *relativistica* di uno spazio che non può essere espresso a parole proprio a causa delle imprevedibili oscillazioni e modificazioni che ciascuna delle tre componenti che contribuiscono a definirlo può subire.

## Valori acustici

Una domanda che sorge spontaneo porsi, a questo punto, è se tale *Espace indicible* esista solo nella teoria, oppure possa essere concretamente ottenuto (o, quanto meno, ricercato). La via che, in questa seconda direzione, Le Corbusier indica consiste ancora una volta nell’affidarsi alle sensazioni più che a precisi schemi razionali e prende le mosse dalla definizione del principio dell’“*acoustique visuelle*”<sup>16</sup>, un’acustica visiva che, partendo dalle risonanze solo apparentemente metaforiche del sistema opera-spazio-individuo, si propone come vero e proprio fenomeno sonoro che si scatena in corrispondenza (ma anche come presupposto) del crearsi dello spazio indicibile. In tutte le esperienze lecorbusieriane successive alla metà degli anni Quaranta il suono e la scultura assumono il valore non solo di *catalizzatori* delle relazioni empatiche alla base dell’*Espace indicible*, ma anche di perfette metafore della stessa nozione. L’onda sonora, infatti, essendo sostanzialmente riconducibile ad una vibrazione che, in un processo tripartito, origina da un corpo in oscillazione, si propaga attraverso uno spazio in un determinato tempo e raggiunge un soggetto che, tramite l’apparato uditivo, ne crea una percezione basata sulla natura della vibrazione stessa, presenta significativi punti di contatto con il *medium* artistico della scultura: quest’ultima, per sua specificità, si distingue dalla pittura per la necessità di una fruizione a trecentosessanta gradi, che impone così un’esperienza estetica non più limitata alla sola



*Fig. 2 Le Corbusier, Ozon, Opus I, 1947*

visività ma che finisce per includere anche un percorso spaziale e durativo, comportando naturalmente una percezione più complessa.

Tanto l'acustica, dunque, quanto l'"architettura scultorea" sono per Le Corbusier ottimi veicoli e simboli dell'aspetto relazionale al centro dell'idea di spazio indicibile e dell'inscindibile nesso che unisce l'essere umano, lo spazio(-tempo) e l'opera, nonché del significato profondo e autentico della proposta di una "sintesi delle arti maggiori" che si rivela realmente innovativa perché, pur recuperando la precedente ricerca artistica di Le Corbusier, sposta l'attenzione dal solo campo della visione ad una psicofisiologia della percezione dello spazio attraverso tutti e cinque i sensi. Nella "seconda era della civiltà della macchina", la sintesi diviene così sinestesia, e ciò si rende tanto più evidente quanto più Le Corbusier intuisce la necessità di avvalersi, ai fini della creazione di un'esperienza multi-sensoriale, di collaboratori dotati di specifiche competenze in ambiti diversificati. Quando le risonanze dell'individuo, dell'ambiente e dell'arte sono in perfetta armonia, "Si spalanca allora un'immensa profondità che cancella i muri, scaccia le presenze contingenti, *compie il miracolo dello spazio indicibile*"<sup>17</sup>.

## Analogie fotografiche

Un fondamentale supporto alla definizione e alla creazione stessa dell'*Espace indicible* è offerto, inoltre, dal *medium* della fotografia<sup>18</sup>. Il sodalizio con il mezzo fotografico può essere ricondotto ad una serie di aspetti cui esso si rivelava favorevole: innanzitutto – inscindibili tra loro – l'elemento autobiografico e quello divulgativo; "per tutta la vita", infatti, "Le Corbusier ha perseguito, come nessun altro l'obiettivo di costruire con la parola e con le immagini - disegni ma anche fotografie -, il mito della sua opera e dei suoi ideali"<sup>19</sup>, intento evidente in volumi come *Vers une architecture* o quelli dell'*Oeuvre complète*. Anche nell'ambito della progettazione, l'immagine fotografica palesa la propria insostituibile utilità, dimostrandosi un valido strumento per isolare un soggetto, evidenziarne particolari caratteristiche o ancora per metterlo in relazione con l'ambiente circostante, con lo spettatore o con altre opere. Ed è proprio quest'ultimo aspetto a mostrarsi di cruciale rilevanza; se, infatti, la visualità<sup>20</sup> è al centro del lavoro lecorbusieriano tanto nelle logiche progettuali e nelle concrete

soluzioni architettoniche che ne derivano quanto nell'elaborazione teorica sviluppata intorno alle modificazioni prodotte dalle nuove tecnologie sulla naturale visione umana e nelle sperimentazioni a partire da dispositivi ottici come i diorami, è altrettanto vero che, soprattutto dagli anni Quaranta, Le Corbusier intuisce nella fotografia un potenziale in virtù del quale essa non può più essere ridotta ad un ruolo strumentale, accessorio. Quando, durante gli scambi epistolari con lo scultore Joseph Savina, Le Corbusier “interviene” in corso d'opera sulle sculture con i propri pareri e consigli a partire dalle immagini fotografiche delle sculture stesse (commentandone le misure, le proporzioni, il colore o addirittura lo sfondo contro cui devono essere collocate e immortalate), o quando accumula numerose fotografie della Cappella di Ronchamp in differenti condizioni per studiarne il rapporto con il paesaggio, l'occupazione da parte dei visitatori e le qualità luministiche diurne e notturne, egli non sta pianificando “a tavolino” le strategie migliori per ottenere gli effetti emotivi desiderati tramite lo sfruttamento di immagini che funzionano come modelli in scala ad altissimo grado di somiglianza, bensì ricerca, già nelle fotografie delle sculture o degli spazi, quelle sensazioni di acustica visuale, quelle relazioni empatiche che sono alla base del manifestarsi dello spazio indicibile. Come è possibile, però, che ciò avvenga? Come può, nell'esigua superficie di un'immagine fotografica, compiersi il miracolo dello spazio indicibile?

La risposta, ovviamente, risiede in quello che è il carattere ineludibile della fotografia, una caratteristica così onnipresente e cruciale da essere stata assunta da Roland Barthes come suo *noema*<sup>21</sup> ovvero la necessità, per un oggetto qualsiasi, di trovarsi – in un certo tempo, in un determinato luogo – di fronte, *in faccia* all'apparecchio per poter essere immortalato in immagine; si tratta del notissimo principio dell’“è stato”<sup>22</sup>, da cui consegue quel potere certificante della fotografia alla base di tutti i suoi usi sociali e della fortuna che, in ambito artistico, il mezzo ha avuto nelle pratiche presentative (Body Art, Narrative Art, Conceptual Art e tante altre) diffuse soprattutto a partire dalla seconda metà dello scorso secolo. Così interpretata, la fotografia può essere allora descritta come un incontro<sup>23</sup>, fortuito o meno, tra l'apparecchio fotografico e l'oggetto immortalato, il quale non è più rappresentato, come avveniva in pittura, scultura o disegno, bensì è *presentato*, in un rapporto che non può essere



espresso in termini di somiglianza ma piuttosto di fisica e necessaria connessione dell'immagine al suo referente<sup>24</sup>, e che inserisce la fotografia nella categoria segnica degli *indici*<sup>25</sup>. La relazione tra soggetto, *medium* e oggetto è dunque così stretta che ci si dovrebbe chiedere se chi scatta una fotografia si limiti effettivamente a produrre un'immagine o non stia piuttosto attuando un comportamento<sup>26</sup>, con il quale mette al centro dei suoi interessi non tanto il risultato visivo dell'atto fotografico<sup>27</sup> quanto la relazione che presiede al suo formarsi.

Se si accetta di propendere per questa seconda possibilità, tornando ora a considerare il rapporto tra Le Corbusier e la fotografia ci rendiamo conto che, forse, sono ingenerose le valutazioni svolte, al riguardo, da un pilastro della critica fotografica italiana come Italo Zannier<sup>28</sup>, il quale ha ritenuto, a causa della mancanza di qualsiasi impulso creativo e della trascuratezza tecnica e formale delle immagini, di poter ridurre il ruolo assunto dal *medium* fotografico ad uno di natura meramente servile, strumentale, di pura informazione (oltretutto documentaria, termine a cui sembra assegnare un valore piuttosto negativo), fraintendendo probabilmente il senso profondo dell'approccio lecorbusieriano alla fotografia. Eppure poteva e doveva andare in soccorso del critico l'aver pur rilevato "la quantità e la sistematicità delle fotografie eseguite"<sup>29</sup>, fattori che evidentemente avrebbero reso incoerente la scelta, da parte di Le Corbusier, di dedicare tanto tempo e tali energie ad un'attività di cui – stando alle parole di Zannier – aveva una così scarsa considerazione, e che dunque (onde evitare assurde conclusioni) non possono che rivestire al contrario un'importanza decisiva. Quel che ora sappiamo, alla luce delle considerazioni che si è cercato di svolgere nelle pagine precedenti, è che tale importanza risiede proprio nel carattere *relazionale*, comportamentista della fotografia, caratteristica che, per la sua sorprendente affinità con il concetto di *Espace indicible* elaborato da Le Corbusier, non può che far meritare, da un lato, alla fotografia un ruolo di primissimo piano nella creazione di relazioni empatiche e di effetti emotivi, e condurre, dall'altro, a individuare per rovesciamento proprio nel comportamento e nella relazione riconosciuti come fondamento della fotografia i tratti salienti dell'esperienza dello spazio indicibile. L'interscambiabilità, per Le Corbusier, degli edifici reali e delle sculture in effettiva realizzazione con le loro riproduzioni fotografiche è quindi giustificata dal fatto che la

fotografia stessa si propone come atto relazionale, il quale, in particolare, trova proprio nell'architettura e più genericamente nell'ambiente un "polo sul quale continuamente misurare il nostro essere al mondo"<sup>30</sup>. Una relazione che non viene meno neppure nei casi in cui, a produrre effettivamente gli scatti, non sia stato Le Corbusier: proponendosi, infatti, non (solo) come un'immagine fortemente rassomigliante ad una certa porzione di realtà ma come una traccia di essa, un "precipitato di una casualità"<sup>31</sup>, insomma un indice, la fotografia instaura un rapporto peculiare anche con chi genericamente la fruisce, al punto da non poter "più essere considerata solo un oggetto visivo, cioè qualcosa che agita questioni riguardanti esclusivamente il problema della visione, ma pure un oggetto concettuale, che stimola e suggerisce altre modalità di coinvolgimento per il fruitore"<sup>32</sup>.

## Spectator in opera

La sezione della mostra dal titolo *Oltre l'Espace indicibile: construire un'immagine, abitare uno spazio* offre una riflessione sui temi e sulle interpretazioni teoriche sino a qui affrontate. Presentando un allestimento che rifiuta qualsiasi intento illustrativo o didattico, essa ricerca – analogamente al carattere non definitivo presente tanto nel testo lecorbusieriano quanto nel concetto stesso di spazio indicibile – sensazioni piuttosto che spiegazioni, domande piuttosto che risposte, accettando persino che sia rimesso in discussione, di volta in volta, il senso dell'esposizione stessa. Il monumentale "cubo", sprovvisto sia di pareti sia di un qualsiasi genere di copertura o pavimentazione, simboleggia l'"immensa profondità che cancella i muri"<sup>33</sup> rappresentata dal compiersi del miracolo dello spazio indicibile, come pure la condizione mediale imposta dalla diffusione della fotografia, descritta da McLuhan con la fortunata metafora del "bordello senza muri"<sup>34</sup>; esso inoltre mostra gli effetti di un'azione sottrattiva sull'architettura e rappresenta così uno spazio riportato ad essere, da estremamente connotato, indefinitamente generico. L'intento prettamente relazionale di un simile allestimento è attestato dalla peculiare condizione dello spettatore, il quale, davanti alla struttura, di caso in caso può decidere di percepirla come aperta o chiusa, invitante o respingente, ed eventualmente di entrarvi o meno;

una volta all'interno – qualora così abbia scelto – lo spettatore, dopo aver sperimentato l'influenza esercitata da tale insolita "architettura" sul suo comportamento<sup>35</sup>, si ritrova ora a verificare l'impatto che la sua stessa presenza provoca sull'ambiente circostante, un ambiente improvvisamente popolato di suoni che, fino ad un istante prima, non esistevano, e che svaniranno di nuovo subito dopo il suo passaggio. Si può pertanto dire che il "cubo" si attivi soltanto quando percorso dai visitatori della mostra e che quindi in un certo senso esso esista solo perché definito dalla presenza umana: se, nel *Prologo americano* in introduzione alle *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Le Corbusier sosteneva di non vivere che a condizione di vedere, bisogna allora affermare che il "cubo" non esiste che a condizione di essere visto o, meglio, vissuto.

La pressoché totale libertà dello spettatore di creare, tramite le fotografie, configurazioni sempre nuove (le quali, se da un lato sono strettamente personali, dall'altro entrano necessariamente in relazione con le scelte – presenti, passate e future – compiute dagli altri visitatori) avvicina questo genere di "foto-montaggio" grezzo tanto al *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg quanto al *Musée Imaginaire* di André Malraux. Il riferimento più evidente, tuttavia, per una simile operazione artistica coincide senz'altro con la cosiddetta *arte relazionale*<sup>36</sup>, che, a partire dalla metà degli anni Novanta, ha puntato tutto sul concetto di relazione, abbandonando la produzione di oggetti estetici tradizionali in favore della creazione di dispositivi od occasioni per attivare la creatività del fruitore e trasformare così il processo artistico in "una questione di interlocuzione"<sup>37</sup>.

Il fulcro di un'esposizione così progettata è indubbiamente e insostituibilmente lo spettatore, cui viene lasciata la possibilità non solo di fruire una mostra sempre diversa, ma anche di costruire in prima persona tali differenze, fino a modificare potenzialmente i modi stessi della fruizione. In questo modo, egli assurge ad una condizione che, parafrasando un noto saggio di Umberto Eco, potremmo definire come quella di uno *spectator in opera*<sup>38</sup>, che ridefinisce attivamente, di volta in volta, la propria esperienza estetica. La medesima centralità dell'individuo è riconosciuta da Le Corbusier tanto nelle sue teorizzazioni sull'*Espace indicible* quanto in tutta la sua carriera precedente, come quando, in conclusione del primo volume de *Le Modulor*, afferma che solo l'utente ha la parola. Insieme,

lo spettatore, il “cubo” e il “foto-montaggio” sul pannello rappresentano i tre termini della relazione che abbiamo individuato essere alla base dello scatenarsi dell'*Espace indicible*, ossia l'uomo, l'ambiente e l'opera, tenuti insieme in un rapporto che è inestricabile ma che inevitabilmente si dimostra anche cangiante. Tale analogia è evidenziata anche dalle proprietà acustico-plastiche dell'installazione: se il suono elettronico prodotto dal “cubo” attraverso i sensori rinvia, infatti, alla capacità, intuita da Le Corbusier, delle architetture e delle opere di intrattenere rapporti di tipo acustico con l'ambiente circostante, la collocazione del pannello al centro della struttura permette alle immagini fotografiche di guadagnare, in un colpo solo, la terza e la quarta dimensione, invitando lo spettatore ad attuare, nei loro confronti, un comportamento che si sviluppa nello spazio e nel tempo.

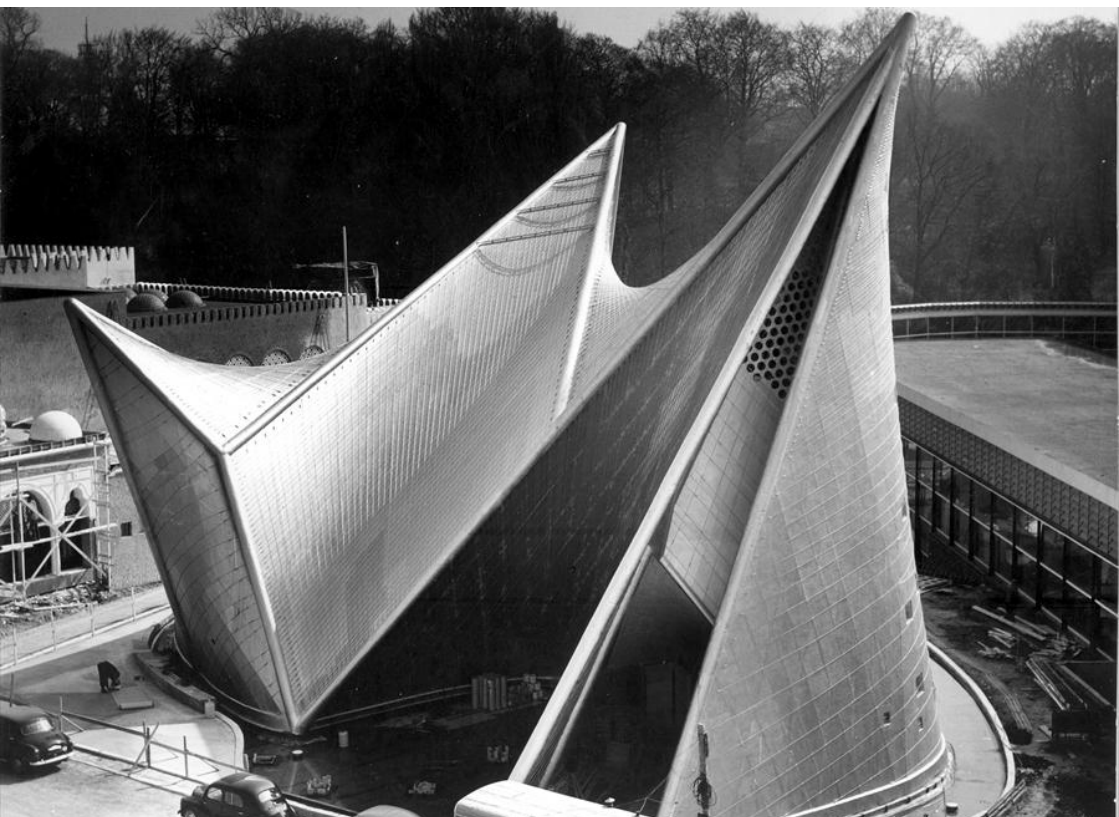


Fig. 3 Le Corbusier, Padiglione Philips, Esposizione Universale di Bruxelles, 1958

## Riflessioni sull'abitare contemporaneo

Resta, tuttavia, un'ultima questione che, per onestà intellettuale, è necessario affrontare: a più di settant'anni dalla sua prima formulazione, ha ancora senso oggi parlare di *Espace indicible*? Quali ragioni dovrebbero giustificare, nel contesto attuale, la volontà di produrre un allestimento così fortemente relazionale solo sulla base delle risonanze descritte da Le Corbusier a partire dal 1944? Un interrogativo sostanzialmente analogo veniva posto, nel 2003, dal curatore peripatetico Hans Ulrich Obrist, il quale – in occasione di un'esposizione dall'emblematico titolo di *Utopia Station* – affermava: “La collaborazione è la risposta, ma qual è la domanda?”<sup>39</sup>. La risposta, anzi, la domanda consiste, a nostro avviso, nella necessità, fortemente avvertita da chi scrive, di continuare a interrogarsi, ancora oggi, anche a distanza di più di mezzo secolo, sulle questioni a cui Le Corbusier ha dedicato tanta elaborazione teorica e attività di ricerca concreta, rendendosi conto del grado di attualità che esse conservano. Riflettere sull'*Espace indicible* e, dunque, sulla stretta relazione tra essere umano e ambiente comporta prima di tutto un ragionamento sulle condizioni e sul significato ultimo dell'abitare – inteso non tanto in senso domestico-residenziale quanto, etimologicamente, come frequentativo del latino *habeo*, cioè proprio quella presa di possesso con cui Le Corbusier inaugura la propria trattazione – uno spazio contemporaneo; uno spazio sempre più complesso e persino contraddittorio<sup>40</sup> che rischia di relegare l'uomo ad una posizione di assoluta marginalità. Nella costante, sfrenata evoluzione dell'ambiente contemporaneo, l'individuo corre il pericolo di smarrirsi nella sterminata varietà di stimoli cui è sottoposto, e che guardano a lui più come un possibile consumatore che come un soggetto percipiente. È importante, allora, provare a riportare la sua concentrazione sullo spazio che lo circonda e sulla relazione che stabilisce con esso; una relazione che troppo spesso va nella direzione della fruizione distratta tipica dei *non luoghi*<sup>41</sup> piuttosto che verso una consapevolezza piena e un comportamento estetico (nella sua accezione originale di percezione cosciente).

In quest'ottica, l'esposizione non si propone come un tentativo di chiarificazione della complessità dello spazio contemporaneo, ma si limita a riportare il rapporto tra quest'ultimo e lo spettatore al grado zero della

loro relazione, ossia a quel gesto primario e primordiale di occupazione di esso tramite la sua delimitazione. D'altronde, se – come abbiamo visto – sono innegabili le analogie tra l'*Espace indicible* e la fotografia nonché quelle tra la fotografia e la pratica duchampiana del ready-made, particolarmente utile può rivelarsi allora una “ready-madeizzazione” dello spazio tramite la sua individuazione e de-contestualizzazione, ottenute grazie alla struttura minimalista del “cubo”: circoscrivendo una porzione di spazio e sottraendola ad uno sguardo pigramente abitudinario, si finisce per riconoscerle, se non un'importanza particolare, quantomeno una propria dignità, diversa dal ruolo meramente funzionale che gli è di solito accordato. Attraverso questa operazione di pura *presentazione*, lo spettatore è invitato a recuperare una qualche forma di consapevolezza dello spazio in cui è immerso e ad assumere, nei suoi confronti, una prospettiva comportamentista che può poi declinare, di volta in volta, secondo le sue preferenze, tensioni, preoccupazioni o attitudini, senza mai dimenticare, però, l'indissolubile relazione che lo lega ad esso.

## Note

1 Il concetto è presentato in un testo dal titolo omonimo – battuto a macchina con note aggiunte a mano nel mese di settembre e poi pubblicato l'anno successivo sulla rivista "L'Architecture d'aujourd'hui", 1946, numero speciale, pp. 9-17.

2 Tipologia di scrittura artistica cui ammiccano l'implicita perentorietà del titolo e la destinazione editoriale – dapprima la già citata rivista di riferimento per il cosiddetto Movimento Moderno e, in un secondo momento, il volume *New World of Space*, New York, Reynal & Hitchcock, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1948, pp. 7-9, redatto dall'autore e tradotto in lingua inglese –, e a cui più in generale rimanda inevitabilmente qualsiasi dichiarazione di poetica esplicita da parte di un artista o architetto che decida di affiancare alla propria pratica un intervento teorico.

3 Le Corbusier, *Lo Spazio indicibile*, in Rosa Tamborrino (a cura di), *Le Corbusier. Scritti*, Bologna, Einaudi, 2003, p. 427 [traduzione italiana a cura di Raffaella Fagetti].

4 Espressione utilizzata da Le Corbusier stesso in un suo articolo dal titolo *Vers l'unité. Synthèse des arts majeurs: architecture, peinture, sculpture*, in "Volontés de ceux de la résistance," I, 13 dicembre 1944, n. 3, p. 4.

5 Le Corbusier, *Unité*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", 1948, numero speciale, p.30.

6 In termini di "rivoluzione elettronica" si è espresso, con una delle sue intuizioni ormai entrate a far parte del linguaggio comune, il sociologo canadese Marshall McLuhan, in *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, il Saggiatore, 1967.

7 Le Corbusier, annotazione datata 13 ottobre 1949, FLC/Fondation Le Corbusier, J1.5.271.

8 Si fa qui riferimento alla nozione di "omologia" proposta da Lucien Goldmann e all'interpretazione fornita di essa da Renato Barilli; cfr. L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo* [1964], Milano, Bompiani, 1967 e R. Barilli, *Lazione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967.

9 In *Après le Cubisme* (1918), Le Corbusier, insieme ad Amédée Ozenfant, criticava il tipico procedimento cubista di scomposizione e ricomposizione della realtà, tramite il quale quest'ultima era ridotta ad un'entità astratta, mentale, agli antipodi rispetto alle semplici forme degli oggetti quotidiani al centro degli interessi della poetica purista di quegli anni.

10 Le Corbusier, annotazione datata 30 Aprile 1954, FLC/Fondation Le Corbusier, B3.7.541.

11 In questa sede è presa come riferimento la versione, tradotta in italiano, contenuta in R. Tamborrino, *Le Corbusier. Scritti*, cit., pp. 426-428, pp. 426-428.



12 Ivi, p. 426.

13 Ivi, pp. 426-427.

14 È questa la tesi di partenza di *Espèces d'espaces* di Georges Perec; cfr. G. Perec, *Specie di spazi* (1974), Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

15 R. Tamborrino, *Le Corbusier. Scritti*, cit., p. 426.

16 Le Corbusier, *Le théâtre spontané*, in André Villiers (a cura di), *Architecture et dramaturgie*, Parigi, Flammarion, 1950, p. 155.

17 R. Tamborrino, *op. cit.*, p. 427.

18 Per Le Corbusier il *medium* fotografico rappresenta uno strumento cruciale sin dai primissimi viaggi di formazione – durante i quali esso aveva contribuito, insieme a disegni, annotazioni e lettere spedite ai genitori e al maestro Charles L'Eplattenier, alla costituzione di un archivio mentale di fonti di ispirazione per il futuro –, passando per le riflessioni svolte tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta sulla *New Vision* permessa dall'aeroplano e sulle sue implicazioni sull'urbanistica, ma anche per la gestione a distanza, a partire dal secondo dopoguerra, di vari cantieri aperti in aree differenti del mondo (come Ahmedabad, Chandigarh e Tokyo).

19 G. Fanelli, *introduzione*, in B. Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002, p. 10.

20 Cfr. B. Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass*

*Media*, Cambridge, Massachusetts-Londra, The MIT Press, 1994; S. von Moos, *Ch. E. Jeanneret and the Visual Arts*, in M. Krustup (a cura di), *Le Corbusier. Painter and Architect*, catalogo della mostra, Aalborg 1995, pp. 59-82; Daniel Naegele, *Le Corbusier and the Space of Photography, Photo-murals, Pavilions and Multi-media Spectacles*, in "History of Photography", vol. 22, 1998, n. 2.

21 Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Einaudi, 1980.

22 Ivi, p. 78.

23 Definizione che avvicina naturalmente la fotografia al *ready-made*, di cui M. Duchamp parlava come di "*une sorte de rendez-vous*" (riportato in Michel Sanouillet, *Duchamp du signe*, Parigi, Flammarion, 1975, p. 49); sulle consonanze tra le due pratiche, cfr. U. Mulas, *La fotografia*, Torino, Einaudi, 1973, J. Clair, *Duchamp et la photographie*, Parigi, Ch ne, 1977, e soprattutto R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia* (1990), Milano, Bruno Mondadori, 1996.

24 "La tale foto, in effetti, non si distingue mai dal suo referente [...]: nella foto, la pipa è sempre una pipa, inesorabilmente." R. Barthes, *La camera chiara*. cit., p. 7.

25 "Le fotografie sono state prodotte in condizioni tali che esse erano fisicamente costrette a corrispondere punto a punto all'oggetto in natura." C. Sanders Peirce, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 158.

26 Sul significato specifico assunto



dal termine nella prospettiva dell'arte contemporanea, si veda R. Barilli, *Informale, oggetto, comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979, 2 voll.

27 Cfr. P. Dubois, *L'atto fotografico* (1983), Urbino, Quattroventi, 1996.

28 Cfr. I. Zannier, *Le Corbusier fotografo*, in G. Gresleri, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia, Marsilio, 1984 (pp. 69-73).

29 Ivi, p. 70.

30 C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 253.

31 Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, H. Foster, D. Joselit, R. Krauss, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2011), Bologna, Zanichelli, 2013, p. 163.

32 C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014, p. 10.

33 Cfr. nota 18.

34 Cfr. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 197.

35 Cfr. M. Costa, *Psicologia ambientale e architettonica: come l'ambiente e l'architettura influenzano la mente e il comportamento*, Milano, Franco Angeli, 2013.

36 La più importante ricognizione sulle idee e le pratiche dell'arte relazionale coincide con il volume di N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), Milano, Postmedia books, 2010.

37 P. Huyghe, riportato in Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, H. Foster, D. Joselit, R. Krauss, *Arte dal 1900*, cit. p. 715.

38 Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

39 H. U. Obrist, riportato in Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, H. Foster, D. Joselit, R. Krauss, *op. cit.*, p. 716.

40 L. Altarelli, nel suo testo *La città plurale. Architetture e Paesaggi della Post-modernità* (Milano, Postmedia books, 2015), ha ritenuto di poter ricondurre la città contemporanea ad almeno otto categorie diverse, le quali a loro volta rappresentano varie aporie della post-modernità.

41 Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Elèuthera, 2009.

## Bibliografia

Altarelli L., *La città plurale. Architetture e Paesaggi della Post-modernità*, Milano, Postmedia books, 2015.

Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* [1992], Milano, Elèuthera, 2009.

Barilli R., *L'azione e l'estasi*, Milano, Feltrinelli, 1967.

Barilli R., *Informale, oggetto, comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979, 2 voll.

Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [1980], Torino, Einaudi, 1980.

Bois Y.-A., Buchloh B. H.D., Foster H., Joselit D., Krauss R., *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo* (2011), Bologna, Zanichelli, 2013.

Bourriaud N., *Estetica relazionale* (1998), Milano, Postmedia books, 2010.

Costa M., *Psicologia ambientale e architettonica: come l'ambiente e l'architettura influenzano la mente e il comportamento*, Milano, Franco Angeli, 2013.

Dubois P., *L'atto fotografico* (1983), Urbino, QuattroVenti, 1996.

Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

Foster H., *Il complesso arte-architettura* (2011), Milano, Postmedia books, 2017.

Gargiani R., Rosellini A., *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Losanna, Londra, EPFL Press, Routledge, 2011.

Goldmann L., *Per una sociologia del romanzo* (1964), Milano, Bompiani, 1967.  
Gresleri G. (a cura di), *Le Corbusier. Viaggio in Oriente: gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venezia, Marsilio, 1984.

Krauss R., *Teoria e storia della fotografia* (1990), Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Le Corbusier, *Aircraft*, Londra, The Studio, 1935.

Le Corbusier, *New World of Space*, New York, Reynal & Hitchcock, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1948.

Marra C., *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta ad oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Marra C., *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.

Marra C., *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002.

McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, il Saggiatore, 1967.

Peirce C.S., *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980.

Perec G., *Specie di spazi* (1974), Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

Tamborrino R. (a cura di), *Le Corbusier. Scritti*, Torino, Einaudi, 2003.

Zannier I., *Architettura e fotografia*, Bari, Laterza, 1991.

# TRANSFERT



*Fig.1 Mostra New World of Space, Institute of Contemporary Art, Boston, 1948 (FLC/Fondation Le Corbusier, L6.1.30-001)*

# Il braccio e la mente, la fotografia e il transfert nell'opera di Le Corbusier

## Dalla psicanalisi all'architettura

Il *transfert* è un concetto psicanalitico scoperto da Sigmund Freud. Come la stessa parola suggerisce (dal latino *transfĕrre*: trasferire), si tratta di un trasferimento inconscio di sensazioni e percezioni dal paziente all'analista. Ciò che spontaneamente si crea tra questi due individui è un legame, una relazione in cui “i contenuti inconsci compaiono sempre proiettati su persone e situazioni obiettive”<sup>1</sup>. Il *transfert* per potersi manifestare presuppone “sempre un *tu*”<sup>2</sup> un oggetto che “agevola e provoca la proiezione”<sup>3</sup>. Proprio di proiezione parlava Freud in *Totem e Tabù* (1913) quando definì il concetto psicanalitico di sua invenzione come “proiezione all'esterno di percezioni interiori”<sup>4</sup>. Una definizione poi ripresa anche dal suo allievo Carl Gustav Jung che sottolinea come la parola tedesca che traduce il termine *transfert*, *übertragung*, non è che la forma germanizzata di proiezione<sup>5</sup>.

Questo concetto psicanalitico trova un'applicazione concreta in architettura grazie a Le Corbusier, che spesso descrive i suoi processi creativi attraverso la nozione di *transfert*. Sebbene i termini della relazione siano diversi, non più analista-paziente ma architetto-opera, l'applicazione del concetto rimane la stessa: il trasferimento di significati da un oggetto ad un altro che, nel caso di Le Corbusier, permette di assistere ad una rigenerazione delle forme architettoniche.

Nel secondo dopoguerra, il *transfert* viene variamente declinato nell'opera di Le Corbusier, anche a partire da riflessioni sulla nozione di *Stimmung*<sup>6</sup> che lui stesso sviluppa negli anni Dieci, per la definizione di concetti quali quelli di “*Synthèse des arts*” o di “*Espace indicible*”<sup>7</sup>.

La mostra *New World of Space*, in cui il *transfert* viene utilizzato da le

Corbusier per indicare le manipolazioni artistiche eseguite sulle sue opere tramite il *medium* fotografico, la Villa Shodhan, e il Convento di Sainte Marie de la Tourette diventano esempi significativi di una applicazione del concetto freudiano in architettura.

## Fotografia e transfert: la mostra *New World of Space*

L'applicazione del *transfert* in architettura si definisce anche a seguito della riscoperta, da parte di Le Corbusier, di processi automatici che prevedono l'associazione di oggetti a partire da relazioni psicologiche non governate dalla ragione, e di cui i suoi “dessins automatiques” sono un chiaro esempio<sup>8</sup>.

Ricorrendo sempre più frequentemente al termine automatismo, Le Corbusier sembra avvicinarsi alle riflessioni dei surrealisti e in particolare a quelle di André Breton. Non sorprende che, proprio nel momento della riscoperta dei processi automatici, Le Corbusier legga con passione la monografia di Claude Mauriac dedicata a Breton<sup>9</sup>.

Per comprendere le relazioni tra Le Corbusier e il Surrealismo merita ricordare che nel *Manifeste du surréalisme*, redatto nel 1924, Breton ci fornisce una definizione di “automatismo psichico”:

Automatismo psichico puro con il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente che in ogni altro modo, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale<sup>10</sup>.

La via inconscia esplorata dall'automatismo d'invenzione surrealista conduce implicitamente ad una perdita di autorialità: il fare razionale dell'individuo lascia il posto al sogno e a dei canali inesplorati dal pensiero umano che diventano i filtri di rappresentazione della realtà<sup>11</sup>. Conseguentemente, con il suo fare automatico, la fotografia diventa il *medium* in cui i surrealisti si identificano<sup>12</sup>.

Proprio il mezzo fotografico, che ha sempre ricoperto un ruolo significativo all'interno del processo creativo di Le Corbusier, permette la manifestazione in architettura di alcune forme di *transfert*.

Prima applicazione del concetto di *transfert*, esplorato attraverso il *medium* fotografico, è la mostra, nata come itinerante, intitolata *New World of Space*, curata da Le Corbusier, e organizzata in modo da far emergere

le relazioni tra le diverse discipline artistiche da lui stesso sperimentate (figg. 1-2):

Il s'agissait – sostiene – de choisir le thème de l'exposition. J'ai renoncé à toute apparence technique et j'ai cherché et trouvé le moyen de montrer aux visiteurs exclusivement la fleur et le fruit de mon travail et ceci sous la forme fortement visualisée, attractive, stimulante, diversifiée<sup>13</sup>.

In occasione della prima tappa dell'esposizione, organizzata presso l'Institute of Contemporary Art di Boston nel 1948, disegni, architetture,



*Fig. 2 Mostra New World of Space, Institute of Contemporary Art, Boston, 1948 (FLC/Fontation Le Corbusier, FLC, L6.1.27-001)*



pitture e sculture sono presentati attraverso fotografie grazie alle quali l'occhio dello spettatore viene allenato a familiarizzare con l'interazione di arti differenti, mentre il *transfert* diviene la guida fondamentale per la comprensione di queste interazioni<sup>14</sup>.

Le sezioni della mostra vengono divise per temi: *Public Building* e *City planning*, relative al rapporto architettura e urbanistica; *Houses* e *Appartments*, dedicate al concetto di abitazione sviluppato da Le Corbusier nelle ville e nelle Unités d'Habitations; *Uniform scale* e *Architecture and painting have forms in common*, ispirate al concetto di unità delle arti; e



Fig. 3 Mostra *New World of Space*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1948 (FLC/ Fondation Le Corbusier, , L6.1.33-001).



## *Sculpture.*

Nella sezione dedicata a *Architecture and painting have forms in common*, viene esposto un pannello murale di grandi dimensioni, costituito da fotografie in bianco e nero, ingrandite e a volte ruotate di 90 gradi, di alcune opere di Le Corbusier (fig. 3). Gli accostamenti proposti nel pannello permettono di evidenziare sia le possibili relazioni formali riscontrabili in pittura, scultura e architettura, sia la rigenerazione che le opere subiscono grazie al *transfert*.

Nel pannello viene montata un'immagine in bianco e nero del Centrosoyus, ruotata di 90 gradi, e resa astratta per poter essere ridotta a scultura. Grazie alle manipolazioni subite dall'immagine, l'edificio non si presenta più come un assemblaggio di corpi di fabbrica, ma prende le sembianze di una scultura antropomorfa, in linea con quelle che lo stesso Le Corbusier realizza in collaborazione con Joseph Savina a partire dalla metà degli anni Quaranta. A conferire un senso totemico a questa immagine è il *transfert* che agisce grazie alla giustapposizione della fotografia ruotata con altre immagini tra cui un disegno per la scultura *Totem* del 1944. Anche la fotografia della Villa Savoye, nella quale sono visibili un pilastro e parte del corpo centrale e della copertura, montata nello stesso pannello, entra in risonanza con il disegno per *Totem*, trasformando la villa purista in un essere totemico. Infine, un disegno del Plan Obus per Algeri, redatto da Le Corbusier negli anni Trenta, è accostato all'ingrandimento di un dipinto del 1947, intitolato *Femmes de New York* e privato dei suoi colori accesi per mettere in evidenza le "Ribbons and Curved Forms" che caratterizzano anche gli edifici a *redents*, la megastruttura e il paesaggio di Algeri.

Nei diversi pannelli allestiti nella mostra del 1948, la fotografia dimostra dunque di possedere gradi di astrazione talmente forti da permettere di percepire la produzione di Le Corbusier, in campo urbanistico, architettonico, scultoreo e pittorico, come un lavoro unitario.

## Transfert di architetture e ricordi

I viaggi giovanili e le case puriste degli anni Venti, sono per Le Corbusier materiale da cui attingere per ideare, attraverso processi di *transfert*, le nuove architetture progettate nel secondo dopoguerra.

In due edifici, la Villa Shodhan (1951-54), costruita ad Ahmedabad e il

Convento di Sainte Marie de la Tourette (1953-60), edificato a Eveux-sur-l'Arbresle, le ville puriste e le immagini accumulate durante i viaggi di studio entrano a far parte di un processo creativo informato dal *transfert* e capace di conferire a forme e immagini originarie una nuova identità.

La Villa Shodhan è caratterizzata da aperture le cui forme e disposizioni richiamano quelle della Villa Stein (Garches, 1926-27), della quale viene ripreso anche il sistema di terrazze, frutto dell'azione di un processo di erosione provocato dal paesaggio (figg. 4-5). Rispetto alla villa purista, nella Villa Shodhan gli involucri appaiono potentemente erosi dagli agenti atmosferici; attraverso questo processo metaforico di erosione, la Villa Stein subisce dunque una manipolazione per potersi adattare “à la mode tropicale”, “à la mode indienne” e al “calendrier Le Corbusier d'après 1950”<sup>15</sup>. Come dimostrato da un fotomontaggio realizzato dallo stesso Le Corbusier, la conchiglia diventa il simbolo di questo processo progressivo di erosione e del conseguente cambiamento reso possibile dal *transfert*<sup>16</sup> (fig. 6).

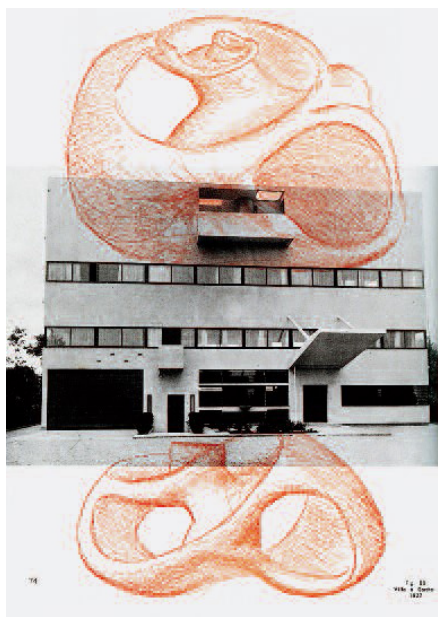
Ad Eveux-sur-l'Arbresle lo spirito domenicano dell'ordine religioso vive circoscritto in un'architettura che si fa memoria dei viaggi di Le Corbusier; come un'impronta lasciata su pellicola fotografica alcuni elementi del Convento contengono le tracce dei suoi ricordi.

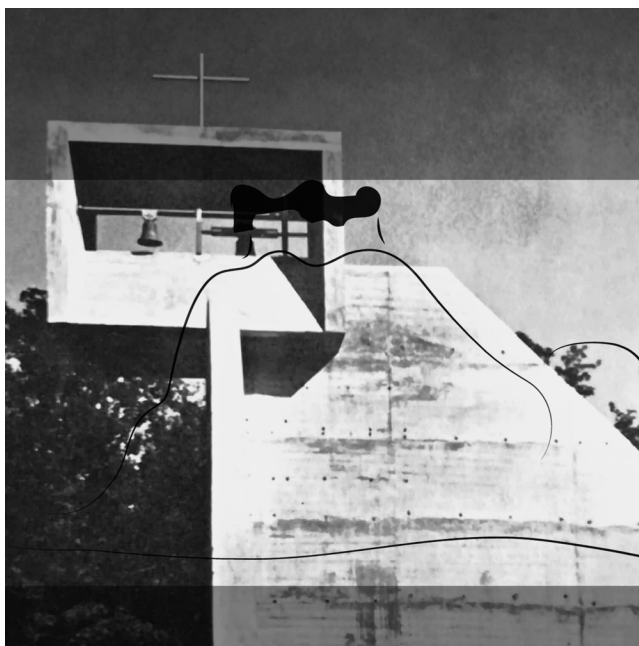
Il complesso del Convento è costituito da quattro corpi di fabbrica, tre dei quali rialzati su pilotis di dimensioni e forma differenti e studiati per adattarsi alla pendenza della collina. Il modo di collocare l'edificio sul pendio è lo stesso che Le Corbusier aveva ammirato in occasione di una visita alla Certosa di Ema, tappa fondamentale del suo viaggio di formazione del 1907. L'immagine di quella Certosa, arroccata sulla collina e diventata per lui modello per lo sviluppo di progetti di case economiche ed esempio significativo del rapporto tra architettura e paesaggio, viene dunque trasferita nel progetto del Convento (fig. 7). Anche il campanile della cappella è disegnato a partire da un ricordo: quello del Monastero di Simonos Petra sul monte Athos, visitato nel 1911, e del quale lo stesso Le Corbusier aveva realizzato uno schizzo (fig. 8). Infine, nell'involucro

Fig.4 Le Corbusier, Villa Shodhan, Ahmedabad, 1951-56

Fig.5 Le Corbusier, fotomontaggio, in “L'Architecture d'aujourd'hui”,  
numero speciale, 1948

Fig.6 Le Corbusier, Villa Stein, Garches, 1927





*Fig. 7 Certosa di Ema – Convento di Sainte Marie de la Tourette\**

*Fig. 8 Campanile Convento Convento di Sainte Marie de la Tourette – Monte Athos\**

vetrato definito *pan de verre ondulatoire* e costituito da montanti verticali in calcestruzzo armato e pannelli di vetro, che caratterizza alcuni settori del Convento, si riflette l'immagine della sequenza di colonne del peristilio del Partenone disegnata da Le Corbusier durante il suo viaggio ad Atene nel 1911<sup>17</sup> (fig. 9).

Un altro viaggio, in questo caso svolto appena prima dell'inizio della concezione del progetto, diviene un momento significativo per l'attivazione di nuovi processi di *transfert*. Nel 1952, Le Corbusier visita, accompagnato dal committente, l'abate Couturier, l'abbazia domenicana di Thoronet, situata nei pressi del luogo dove sorgerà il suo complesso monastico<sup>18</sup>. Di quell'abbazia riprende esplicitamente forme, come quella dell'oratorio situato nel chiostro, e atmosfere quali quelle prodotte dai giochi di luci e ombre resi possibili dalla scansione dei montanti verticali del *pan de verre ondulatoire*.

Nel Convento, ad essere evocati attraverso il *transfert* non sono solo i ricordi dei viaggi ma anche alcune opere e dettagli precedentemente ideati dallo stesso Le Corbusier. Nel disegnare le aperture del Convento concepisce, oltre al *pan de verre ondulatoire*, un nuovo tipo di involucro vetrato denominato *pan de verre en H*, definizione che richiama la forma della griglia che caratterizza questa nuova versione del *pan de verre* lecorbusieriano. Delle aste sottili intessute, creano una trama e inquadrano settori quadrati che, in alcuni casi, vengono chiusi con pannelli di vetro, in altri, con elementi opachi in calcestruzzo. Questo gioco di pieni e di vuoti, di chiusure e di aperture che permettono di inquadrare il paesaggio, diviene la trascrizione dei pannelli scorrevoli in lamiera inventati da Le Corbusier per i parapetti del Padiglione dell'Esprit Nouveau, oltre ad apparire come una sorta di *transfert* di opere di Piet Mondrian<sup>19</sup> (figg. 10-11).

Anche le logge che caratterizzano le celle dei monaci sono il risultato di un'operazione di *transfert* compiuta, in questo caso, a partire da alcuni dettagli dell'Unité d'Habitation di Rezé-les-Nantes (fig. 12). Le Corbusier riprende la composizione delle logge dell'Unité d'Habitation, applicandovi però qualche variante: per adattarsi allo stile di vita povero e austero dell'ordine domenicano, vengono eliminati i colori vivaci e gioiosi delle logge originarie ideate per complessi residenziali. Quest'assenza cromatica permette di comprendere immediatamente il ruolo dell'architettura quale

luogo di preghiera e ritiro spirituale.

Grazie alla scoperta del processo creativo del *transfert*, l'“œil analytique” di Le Corbusier individua e cattura dettagli di architetture sue o del passato, per farli riemergere, mutati nei loro significati, in opere contemporanee<sup>20</sup>. Le possibilità offerte dal mezzo fotografico e le manipolazioni apportate alle immagini giocano un ruolo cruciale nella definizione di una “architecture nouvelle” a vocazione mnemonica e psicologica.

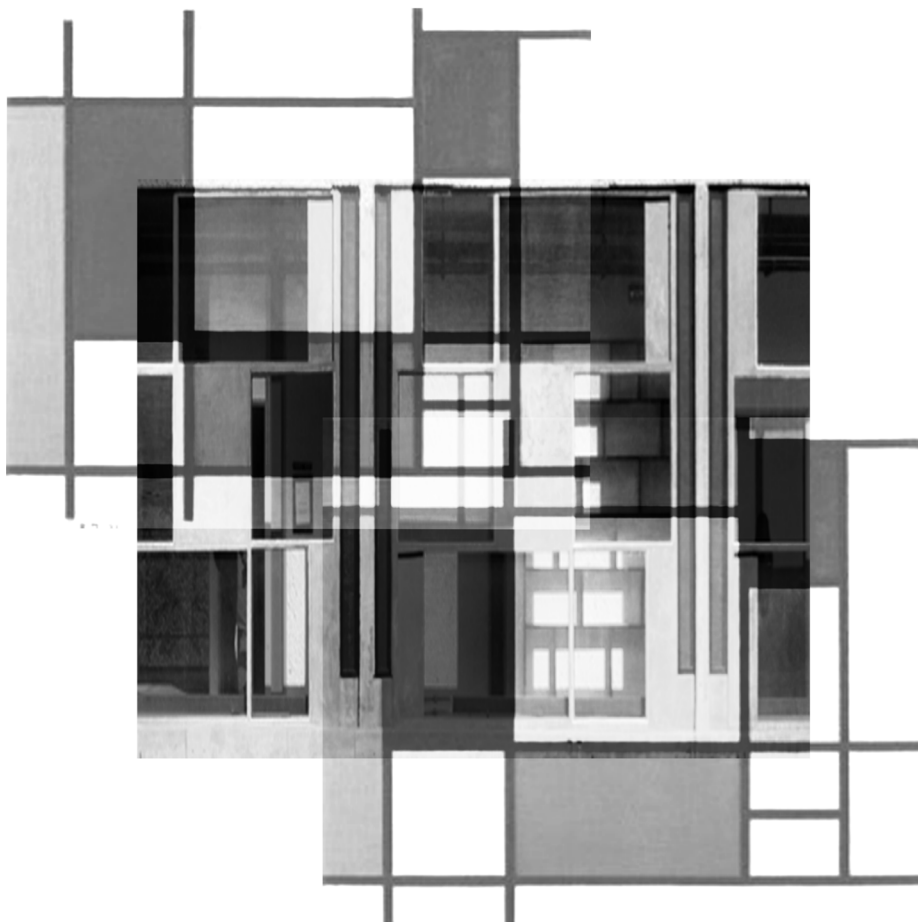


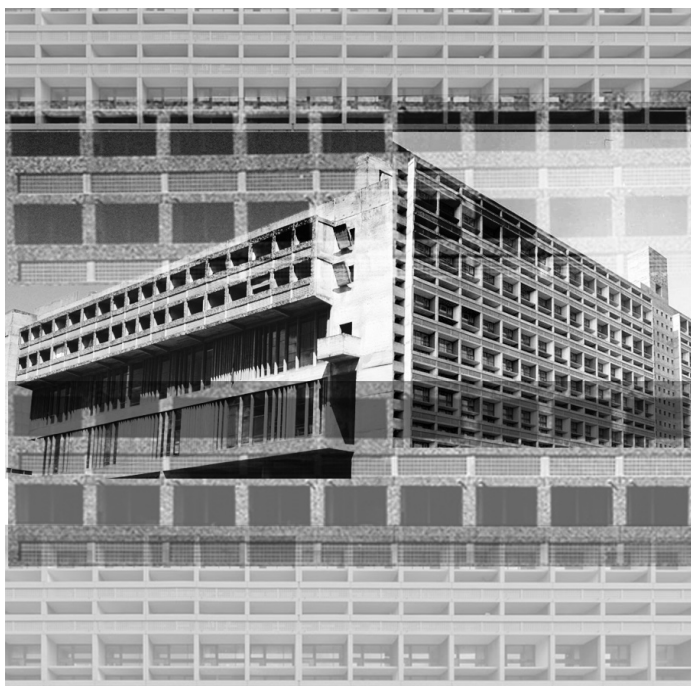
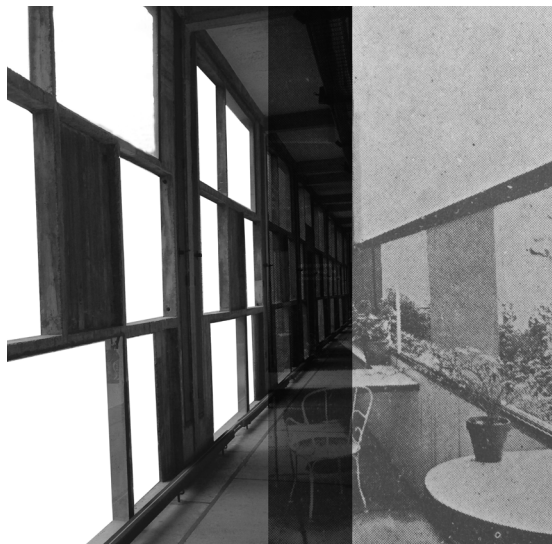
Fig. 9 Acquerello del Partenone – Pan de verre ondulateur\*

Fig. 10 Pan de verre en H – dipinto di Mondrian\*

Fig. 11 Pan de verre en H – Padiglione dell'Esprit Nouveau\*

Fig. 12 Unité d'habitation Rezé-les-Nantes – Convento Convento di  
Sainte Marie de la Tourette\*





\*Fotomontaggio realizzato da G. Albegiani, V. Annio, M. Cocca, O. D'Agnano, S. Gurnari, C. Lanzarini, C. Matteucci, in occasione della mostra *Le Corbusier. La Fabbrica dell'Immagine*, DAMSLab, Bologna, 24 settembre – 18 ottobre 2018.

## Note

C. G. Jung, *La psicologia del transfert*, Milano, il Saggiatore, 1961, p. 19.

2 *Ibidem*.

3 [http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/PDF/1-1-1970-Transfert/I-1-1970\\_cap5.pdf](http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/PDF/1-1-1970-Transfert/I-1-1970_cap5.pdf), visitato il 27 luglio 2018.

4 S. Freud, *Totem e tabù* (1913), Milano, Aldo Garzanti Editore, 1973, p. 133.

5 Si veda, C. G. Jung, *La psicologia del Transfert*, cit.

6 “The criterion of evoking places through *souvenirs* developed in the 1910s now takes on the features of a transfer”, in R. Gargiani, A. Rosellini, *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Losanna, Londra, EPFL Press, Routledge, 2011, p. 496.

7 Si veda, R. Gargiani, *Photographie et processus créatifs 1940-1965*, in F. Ducros-Bernstein et al., *Le Corbusier. Aventures photographiques*, Parigi, Édition de la Villette, 2014, p. 134.

8 Per approfondimenti si veda, R. Gargiani, A. Rosellini, *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, cit., pp. 440-446.

9 C. Mauriac, *André Breton. Essai*, Parigi, Flore, 1949. Per approfondimenti si veda, R. Gargiani, A. Rosellini, *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable*

*Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, cit., pp. 440-446.

10 A. Breton, *Primo manifesto del surrealismo (Manifeste du surréalisme, 1924)*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945.

11 Fra autorialità e automatismo si stabilisce una relazione inversamente proporzionale, il crescere del fare automatico comporta una diminuzione di autorialità, caratteristica che ha reso inizialmente invisibile ai critici il mezzo fotografico. Una delle accuse che Baudelaire rivolse nel suo discorso del 1859 alla fotografia fu la sua “estrema facilità riproduttiva, tale da non richiedere quasi alcun intervento creativo da parte dell'autore”, in C. Marra, *L'immagine infedele*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 102.

12 “Noi che nelle nostre opere ci siamo fatti sordi ricettacoli di tanti echi, modesti apparecchi di registrazione”, A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 88.

13 Le Corbusier, lettera a James Plaut, direttore dell'Institute of Contemporary Art di Boston, 1° novembre 1947, FLC C2- 4-118-001. Si veda anche, M. I. Navarro Segura, E. Granell, S. Bernard, *Le Corbusier Expose, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2011, p. 104.

14 “The interplay between the abstract and the organic in his paintings trains



the eye to see something similar in his architecture, to sense a suavity which has kept his villas free of the skeletal harshness of functionalism” introduzione di F. S. Wright in Le Corbusier, *New World of Space*, New York, Reynal & Hitchcock, Boston, Institute of Contemporary Art, 1948, pp. 5-6.

15 W. Boesiger (a cura di), *Le Corbusier - Oeuvre complète 1952 - 57*, vol. VI, Zurigo, Les Editions d'Architecture, 1995, p. 134.

16 La conchiglia è stata spesso disegnata da Le Corbusier ed utilizzata per riflessioni sul suo processo creativo. Nel 1939, la forma a spirale della conchiglia diviene fonte di ispirazione per la concezione del suo Museo a crescita illimitata. La conchiglia come metafora del cambiamento della superficie delle sue architetture viene ripresa da Le Corbusier nel 1948, in uno schizzo riportato nella rivista l'“Architecture d'aujourd'hui”.

17 Per approfondimenti si veda, A. Rosellini, *Le Corbusier e la superficie, Dal rivestimento d'intonaco al béton brut*, Roma, Aracne, 2013, p. 14.

18 L'abate Couturier considerava l'abbazia di Thoronet la “quintessential expression of the monastic ideal”, in W. Jr. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, Londra, New York, Phaidon, 1986, p. 181.

19 Si veda, M. Besset, *Le Corbusier*, Ginevra, Skira, 1987, p. 43.

20 R. Gargiani, *Photographie et processus créatifs 1940-1965*, in F. Ducros-

Bernstein *et al.*, *Le Corbusier. Aventures photographiques*, cit., p. 123.

## Bibliografia

Allen Brooks H. (a cura di), *Le Corbusier 1887 - 1965*, Milano, Electa, 1993.

Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia* (1980), Torino, Einaudi, 1980.

Benton T., *Le ville di Le Corbusier e Pierre Jeanneret 1920 - 1930*, Milano, Electa, 2008.

Besset M., *Le Corbusier*, Ginevra, Skira, 1987.

Boesiger W., Girsberger H., *Le Corbusier 1910 - 1965*, Zurigo, Les Editions d'Architecture, 1967.

Boesiger W. (a cura di), *Le Corbusier*, Bologna, Zanichelli Editore, 1977.

Boesiger W. (a cura di), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1938 - 46*, Zurigo, Les Editions d'Architecture, 1995.

Boesiger W. (a cura di), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946 - 52*, Zurigo, Les Editions d'Architecture, 1995.

Boesiger W. (a cura di), *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952 - 57*, Zurigo, Les Editions d'Architecture, 1995.

Breton A., *Primo manifesto del surrealismo* (1924), Venezia, Edizioni del Cavallino, 1945.

Curtis W. Jr., *Le Corbusier. Ideas and Forms*, Londra, New York, Phaidon Press Inc., 1986.

Frampton K., *Le Corbusier*, Londra, Thames & Hudson, 2001.

Freud S., *Totem e tabù* (1913), Milano, Aldo Garzanti Editore, 1973.

Gargiani R., *Photographie et processus créatifs 1940-1965*, in Ducros-Bernstein F. et al., *Le Corbusier. Aventures photographiques*, Parigi, Édition de la Villette, 2014, pp. 120-143.

Gargiani R., Rosellini A., *Le Corbusier, Béton brut and Innefable Space 1940- 1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Losanna, Londra, EPFL Press, Routledge, 2011.

Gresleri G., *Le Corbusier. Il programma liturgico*, Bologna, Editrice Compositori, 2001.

Jencks C., *Le Corbusier e la rivoluzione continua in architettura*, Milano, Jaca Book, 2002.

Jenger J., *Le Corbusier. L'architettura come armonia*, Torino, Universale Electa/Gallimard, 1997.

Jung C.G., *La psicologia del Transfert* (1946), Milano, il Saggiatore, 1961.

AA.VV., *Le Corbusier enciclopedia*, Milano, Electa, 1988.

Le Corbusier, *La mia opera* (1961), Torino, Bollati Boringhieri editore, 2008.

Le Corbusier, *L'Espace Indicible*, in "L'Architecture d'aujourd'hui", 1946, numero speciale, pp. 9 -17.

Le Corbusier, *New World of Space*, New York, Reynal & Hitchcock, Boston, Institute of Contemporary Art, 1948.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

Marra C., *L'immagine infedele*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia, La vérité blanche*, Firenze, Firenze University Press, 2002.

Mauriac C., *André Breton. Essai*, Parigi, Flore, 1949

Moos S., Ruegg A., *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied arts, architecture, painting, photography 1907 - 1922*, Londra, Yale University Press, 2002.

Navarro Segura M.I., Granell E., Bernard S., *Le Corbusier Expose, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon*, Milano, Silvana Editore, 2011.

Petrilli A., *Il testamento di Le Corbusier*, Venezia, Marsilio Editori, 1999.

Rosellini A., *Le Corbusier e la superficie. Dal rivestimento d'intonaco al béton brut*, Roma, Aracne, 2013.

Rowe C., Berdini P. (a cura di), *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 1990.

Tentori F., *Vita e opere di Le Corbusier*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

## Sitografia

[http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/PDF/1-1-1970-Transfert/I-1-1970\\_cap5.pdf](http://www.rivistapsicologianalitica.it/v2/PDF/1-1-1970-Transfert/I-1-1970_cap5.pdf)



## POÈME ÉLECTRONIQUE



*Fig. 1 Reinterpretazione grafica della Mano Aperta di Le Corbusier, dall'immagine di copertina del catalogo Poème électronique, 1958*

## Reinterpretare il Poème électronique nel contesto socioculturale attuale

Il progetto di Le Corbusier per il Padiglione Philips, ideato in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, intendeva riassumere, attraverso uno straordinario complesso multimediale e tecnologico, l'evoluzione della civiltà umana nel corso dei millenni: dalla preistoria al secondo dopoguerra. Il messaggio di speranza e riscatto che concludeva il *Poème électronique*, proiettato all'interno del padiglione, profetizzava, per l'uomo, un nuovo rapporto con l'arte, la tecnologia, la natura e l'architettura, secondo i parametri di equilibrio e armonia derivati dal *Modulor*.

L'opera presentata in mostra, attraverso dei rimandi filologici diretti e forti contrasti visivi, si propone di attualizzare e leggere criticamente il video originale.

Col senno di poi, guardando ai fatti storici accaduti negli ultimi sessant'anni (1958-2018) la speranza nutrita da Le Corbusier sembra essere stata barbaramente tradita: nel nuovo video all'intima spiritualità e alle icone sacre si è sostituito un immaginario consumistico fatto di *brand* e *slogan* pubblicitari. I profughi e le vittime delle guerre nel Medio Oriente, (in contrapposizione ai detenuti dei lager nazisti), il sorgere di nuovi nazionalismi e la progressiva distruzione del pianeta per incuria ambientale sono le tematiche attuali suscettibili di riflessione e approfondimento. L'immaginario offerto dall'opera di Le Corbusier, e una sua possibile reinterpretazione nel contesto socioculturale attuale, dimostra quanto abbiano influito le scelte negative e autodistruttive compiute dall'uomo negli ultimi sessant'anni. È innegabile come lo sgretolarsi di qualsiasi forma di sensibilità stia portando alla negazione di tutto ciò che può definirsi, anche lontanamente, "buono". In questo scenario complessivo, apocalittico quanto realistico, l'unica soluzione possibile per ritrovare un messaggio di speranza, sembra essere un recupero cosciente

dei valori, etici quanto umani, racchiusi nel simbolo della *Mano Aperta* di Le Corbusier che, tradita e vituperata dalle disastrose azioni umane, è ora diventata un pugno: immagine di rabbia e protesta ma anche di riscatto verso un futuro che, nel suo divenire presente, grida con forza tutta l'urgenza di un'azione coscienziosa a livello globale.

Per rendere visibile tutto ciò, in un contesto espositivo eterogeneo qual è quello della mostra proposta, è d'obbligo l'utilizzo sinergico e incrociato di diversi media, strumenti indispensabili per la creazione di un messaggio preciso. Nel confronto diretto con il *Poème électronique* e i suoi contenuti, il medium contemporaneo più indicato per tentare di restituire in minima parte la complessità dell'opera originale è, ancora una volta, il video che, attraverso contaminazioni reciproche tra immagini, colori e musica, è in grado di riportare alla luce il dinamismo che caratterizzava quello di Le Corbusier. Dare forza espressiva al nuovo video ha significato quindi avviare un lavoro di ricerca su più livelli: da una parte quello visivo, costituito da immagini e colori, dall'altra quello sonoro. La ricerca e l'utilizzo di nuove fonti iconografiche è stata condotta seguendo un duplice percorso:

*Filologico*: sono stati impiegati le stesse tonalità e gli stessi filtri cromatici che caratterizzavano il *Poème électronique*, riproponendo la medesima suddivisione in bande viola, blu, verde, giallo, arancione, rosso, grigio grafite, grigio cemento.

*Consequenziale e di contrasto*: Attraverso una selezione mirata dei fatti intercorsi dal 1958 ad oggi, le immagini del nuovo approfondimento rappresentano un naturale sviluppo cronologico del filmato da cui si è partiti, evidenziando in molti casi un'antitesi nei contenuti.

Anche nel nuovo video è stata rispettata la suddivisione in sequenze narrative già ideata da Le Corbusier, ognuna delle quali contraddistinta da uno specifico filtro cromatico. Così nella reinterpretazione ogni sezione è indicata da una gamma cromatica particolare per distinguerla dalle altre, senza renderla del tutto autonoma poiché parte di una sequenza che lega indissolubilmente le varie sezione all'interno di un'opera completa



e definita. In riferimento alle fonti iconografiche consequenziali e di contrasto emergono con forza le fotografie di profughi, in particolare quelle dei bambini, tragiche vittime inconsapevoli delle guerre degli adulti, in forte antitesi rispetto a quelle raffiguranti neonati sorridenti, inserite da Le Corbusier nell'ultima sequenza come fiduciose rappresentazioni di un prossimo futuro. Rispetto all'originale, l'indirizzo generale dei nuovi temi è quindi decisamente antitetico e caratterizzato da messaggi negativi e pessimistici.

La sezione sonora presenta un percorso inedito che tiene conto sia delle composizioni realizzate da Xenakis e Varèse per il Padiglione Philips, sia degli ulteriori sviluppi della sperimentazione musicale degli anni successivi, quando le ricerche della musica concreta affluirono all'interno di quelle di ambito elettronico. Operando campionamenti, missaggi e distorsioni di vario genere, è stato creato un nuovo "tappeto sonoro" che, andando oltre il moto ondulatorio e ciclico proprio del componimento di Varèse, ha inglobato particolari ricerche di musica elettronica e alcuni brani storici di ricerca vocale e poesia d'avanguardia. Il risultato finale presenta un ritmo più vibrante e frenetico rispetto alla composizione del 1958, con un crescendo d'intensità dei rumori e delle distorsioni man mano che si procede alla chiusura, in coincidenza con la proiezione delle immagini dei bambini vittime delle recenti guerre. Nella parte centrale è stata inserita una pausa di qualche secondo nella quale regna il silenzio, per rispettare il brano autografo di Varèse che contemplava il medesimo "stacco". Il culmine finale è dato dalla campionatura di un fischio sgradevole all'udito, ad accompagnare l'immagine violenta del volto di un bambino ricoperto di sangue.

La proposta multimediale presentata attraverso il video realizzato si propone come possibile reinterpretazione di un'opera complessa, in grado di raggiungere i suoi obiettivi comunicativi soprattutto grazie al contenitore architettonico appositamente realizzato. La sede espositiva attuale che ospita la proiezione non ha consentito di ricreare la complessità dello spazio progettato da Le Corbusier, ragione per cui si è scartata la possibilità di proiettare simultaneamente su pareti diverse. Tuttavia, la violenza e la frenesia generate dall'azione congiunta di immagini e

suono catturano con forza l'attenzione dello spettatore, introducendolo alla sperimentazione di Le Corbusier attraverso una sua possibile reinterpretazione e facendolo al contempo riflettere, in maniera critica e costruttiva, circa la situazione globale che sta mettendo in ginocchio tanto l'umanità stessa quanto l'ambiente che ci circonda.

Elenco dei brani musicali utilizzati per la reinterpretazione sonora del *Poème électronique*:

*Poème électronique* (1958) di Edgard Varèse

*Déserts* (1950-54) di Edgard Varèse

*Prometheus: The Poem of Fire, op. 60* (1910) di Alexander Scriabin

*Clapping music* (1989) di Steve Reich

*Pendulum music* (2000) di Steve Reich

*Earth Horns with Electronic Drones* (2009) di Yoshi Wada

*Karawane* (1917) di Hugo Ball

*Phitoprakta* (1955-56) di Iannis Xenakis

*Concret PH* (1958) di Iannis Xenakis

*Sonntags-Abschied* (2003) di Karlheinz Stockhausen

*Artikulation* (1958) di György Ligeti

*Apostrophe* (1949-50) di Pierre Schaeffer

*Poème symphonique pour 100 métronomes* (1997) di Françoise Tierrioux

*Ursonate* (1923-32) di Karl Schwitters

*Bangarang* (2012) di Skrillex

Registrazione di un fischio

## Bibliografia

Capanna A., *Verso un'architettura sonora. Il Poème électronique*, in A. Capanna et al. (a cura di), *Musica & Architettura*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.

Fiotti F., *Il Poème électronique. Un'opera d'arte e il suo contenitore*, in “Musica/Realtà”, marzo 2003, n. XXIV\70.

Gargiani R., Rosellini A., *Le Corbusier. Béton brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Losanna, Londra, EPFL Press, Routledge, 2011.

Le Corbusier, Pétit J. (a cura di), *Le Poème électronique*, Parigi, Editions de Minuit, 1958.

Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Parigi, Editions Vincent, 1960.

Wever P., *Inside Le Corbusier's Philips Pavilion: A Multimedial Space at the 1958 Brussels World's Fair*, Rotterdam, nai010 editore, 2015.

## Sitografia

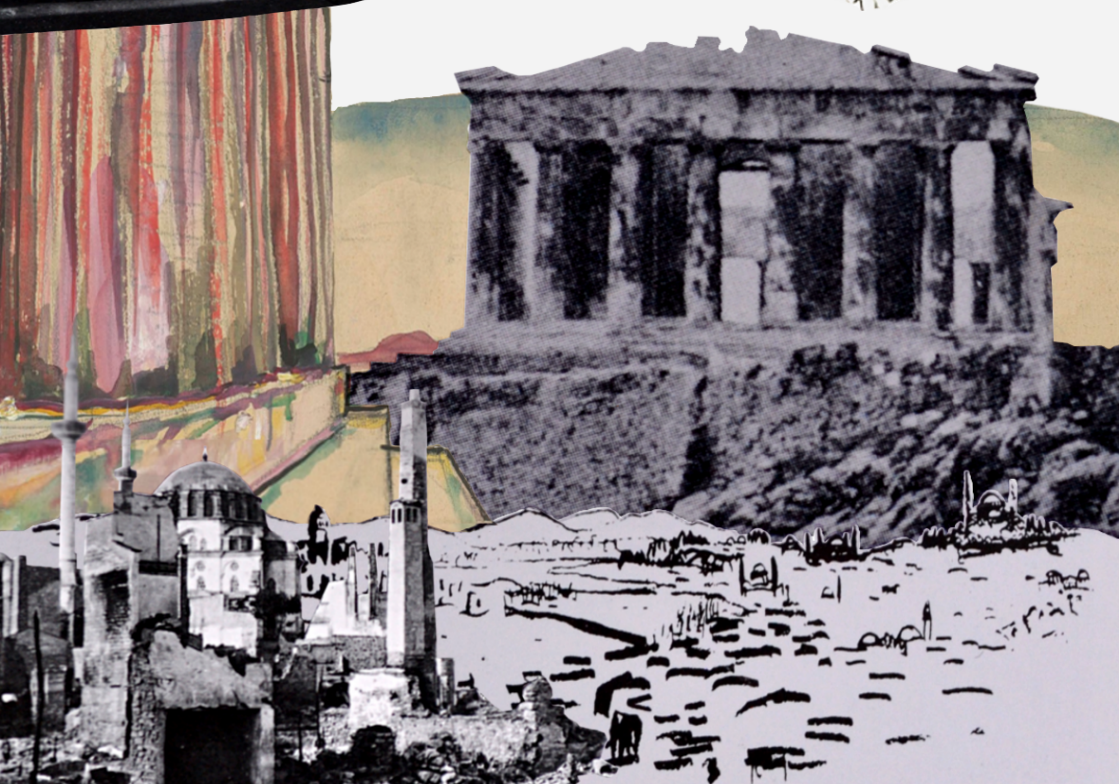
Video del *Poème électronique*: <https://www.youtube.com/watch?v=0YlBmx3VulY>

*Le Poème électronique: Intensive immersive experience*: <https://www.90yearsofdesign.philips.com/article/32>

## Le Opere

Le opere esposte ripercorrono cronologicamente alcune tappe della produzione artistica di Le Corbusier e sono suddivise in sei sezioni: “I viaggi di studio”; “L’Esprit Nouveau”; “New Vision”; “L’Espace indicible”; “Transfert”; “Poème électronique”. Partendo da uno studio del materiale d’archivio e della letteratura, ogni gruppo ha ideato un “discorso per immagini” in grado di sintetizzare e approfondire un determinato soggetto. Ogni sezione è completata da fotografie del complesso di Santa Cristina e del Padiglione dell’Esprit Nouveau di Bologna, riunite in un *Mural photographique* e scattate sulla base delle riflessioni critiche emerse durante il lavoro di ricerca. Le fotografie del complesso di Santa Cristina verranno utilizzate per arricchire l’apparato iconografico del sito web del corso di studi in Arti Visive.

Le fotografie al Padiglione dell’Esprit Nouveau di Bologna sono state realizzate durante un workshop a cura del fotografo Federico Torra.





## I viaggi di studio

### Banner 200x300 cm; stampa su pvc, 2018

Il viaggio rappresenta un momento di crescita personale e creativa per un artista. Durante i viaggi di formazione, intrapresi all'inizio del novecento, Le Corbusier ha collezionato immagini e ha sistematicamente registrato, attraverso medium eterogenei, architetture e sensazioni. I viaggi consentono al giovane Le Corbusier non solo di scoprire nuovi luoghi o conoscere tradizioni diverse ma di attivare una riflessione introspettiva grazie alla quale riuscirà a definire la sua idea di architettura e a delineare i principi della sua poetica. Spesso le opere disegnate o fotografate da Le Corbusier sono osservate da lontano, per coglierne la complessità volumetrica e per valutare l'imponenza della loro silhouette nel paesaggio. L'opera in mostra, realizzata attraverso la tecnica del fotomontaggio digitale, intende dare all'osservatore la possibilità di ripercorrere le tappe fondamentali dei viaggi di formazione accostando immagini che mettono in luce: lo sguardo di Le Corbusier, il panorama di fonti eterogenee da lui collezionate, e l'evoluzione nella loro restituzione grafica - dall'acquerello, utilizzato per delineare il paesaggio svizzero che fa da sfondo a uno dei suoi primi progetti, la villa Fallet; ai disegni e fotografie realizzati durante il cosiddetto Voyage d'Orient compiuto nel 1911 attraverso i Balcani e i paesi del Mediterraneo. Il fotomontaggio mostra, attraverso uno sviluppo cronologico che procede dall'alto verso il basso, alcuni schizzi e fotografie realizzati da Le Corbusier. La Villa Fallet, immersa nel paesaggio svizzero, introduce una sequenza di disegni dei monumenti di Pisa, Atene e Istanbul raffigurati all'interno di un contesto che completa in maniera "costruttiva" la visione.

## Fotografie

Le fotografie del complesso di Santa Cristina e del padiglione de l'Esprit Nouveau di Bologna, sono state scattate a partire da riflessioni sulle immagini realizzate e collezionate da Le Corbusier durante il Voyage d'Orient. Le fotografie del complesso di Santa Cristina riprendono: l'attenzione di Le Corbusier verso forme pure e il ricorso a una ripresa da lontano in grado di restituire la complessità degli edifici spesso determinata dalla loro silhouette. La fotografia del padiglione dell'Esprit Nouveau, vuole richiamare l'atmosfera di un'immagine, richiesta da Le Corbusier, che raffigura la Villa Fallet immersa in un paesaggio innevato. La fotografia in bianco e nero del padiglione restituisce le suggestive condizioni atmosferiche di quel paesaggio in grado di "dissolvere" l'architettura all'interno del contesto.











LA MEILLEURE, AU MEILLEUR PRIX

POUR LES ESPRITS D'AUJOURD'HUI

# La Maison Nouvelle

BUREAU DE L'ARCHITECTE  
RUE DEL LUNGOMARE 5, PESCARA



**PANORAMIQUE**

**AÉRÉE**

**HABITABLE AU DESSOUS**

**ET EN DESSOUS**

**SEDUISANTE**

**POLYVALENTE**

**APHRODISIAQUE**

**ÉCLATANTE**

**Tant pis pour ceux à qui  
manque l'imagination!**

## L'Esprit Nouveau

### Banner 200x300 cm; stampa su pvc, 2018

“L'Esprit Nouveau” è il nome dato alla rivista fondata nel 1919 da Le Corbusier insieme al pittore Amedée Ozenfant e il poeta Paul Dermée. Gli articoli, pubblicati da vari autori dal 1920 al 1925, e principalmente dedicati all'arte e all'architettura, furono un fondamentale strumento per la diffusione del rinnovamento delle arti in chiave scientifica e rigorosa, professato dal Purismo contro le tendenze decorative.

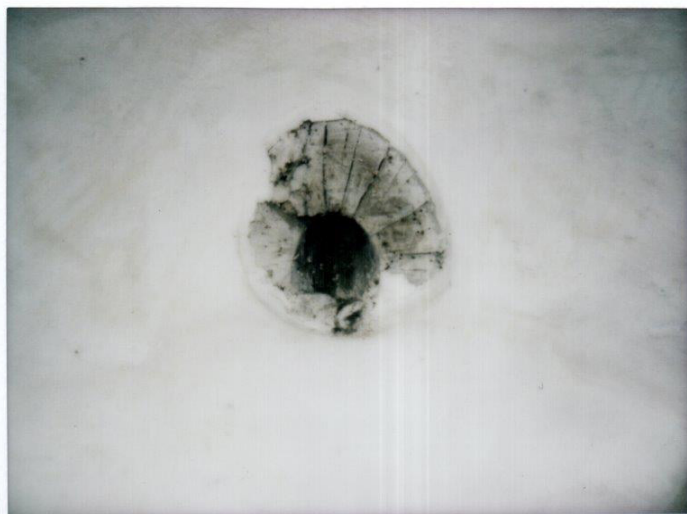
L'opera in mostra, realizzata attraverso la tecnica del fotomontaggio digitale, riprende e rende attuali le pubblicità ideate da Le Corbusier per la rivista e si focalizza sulle sue strategie comunicative basate su una sapiente commistione di parole e immagini. Invenzioni linguistiche, lessicali, grafiche ed editoriali creano un'inedita narrazione dell'architettura dove la finalità è quella di rendere allettante alla compravendita il padiglione dell'Esprit Nouveau progettato da Le Corbusier nel 1925 quale ideale coronamento della filosofia sostenuta negli scritti della rivista.

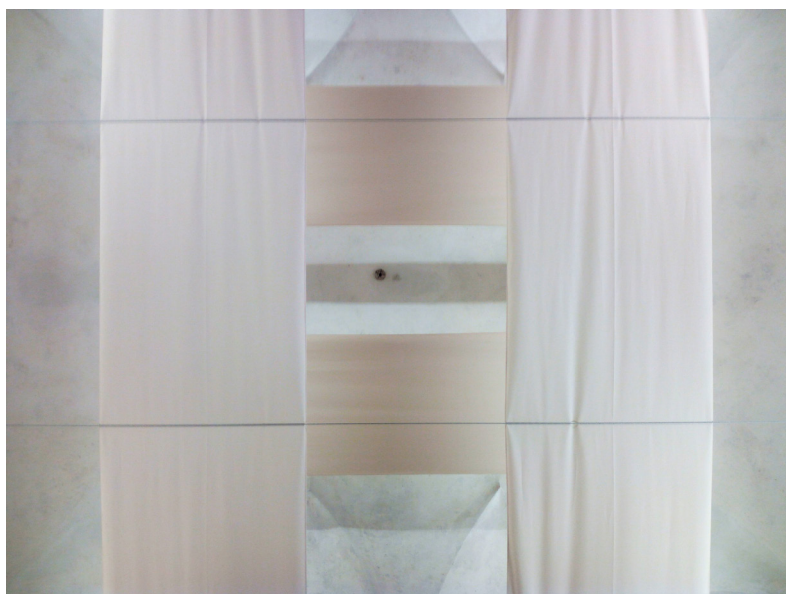
Il fotomontaggio decontestualizza il padiglione e, inserendolo in un paesaggio surreale, lo trasforma in una casa definita “Maison Nouvelle”, progettata dal Bureau de l'architecte di Pescara. La casa, prevista da edificare non lontano da un quartiere della “Ville Radieuse” che si rispecchia nell'ampia vetrata, si solleva sul mare grazie a caratteristiche costruzioni rurali per la pesca, e prende le sembianze di una palafitta contemporanea. La nuova abitazione è ornata con scritte luminose ed arricchita da palme che contribuiscono a conferire un aspetto “esotico” alla costruzione. La “Maison Nouvelle” desta l'interesse di due presunti acquirenti ritratti in ombra all'interno del patio, mentre in primo piano a bordo di un pedalò Le Corbusier e Pierre Janneret si allontanano soddisfatti.

## Fotografie

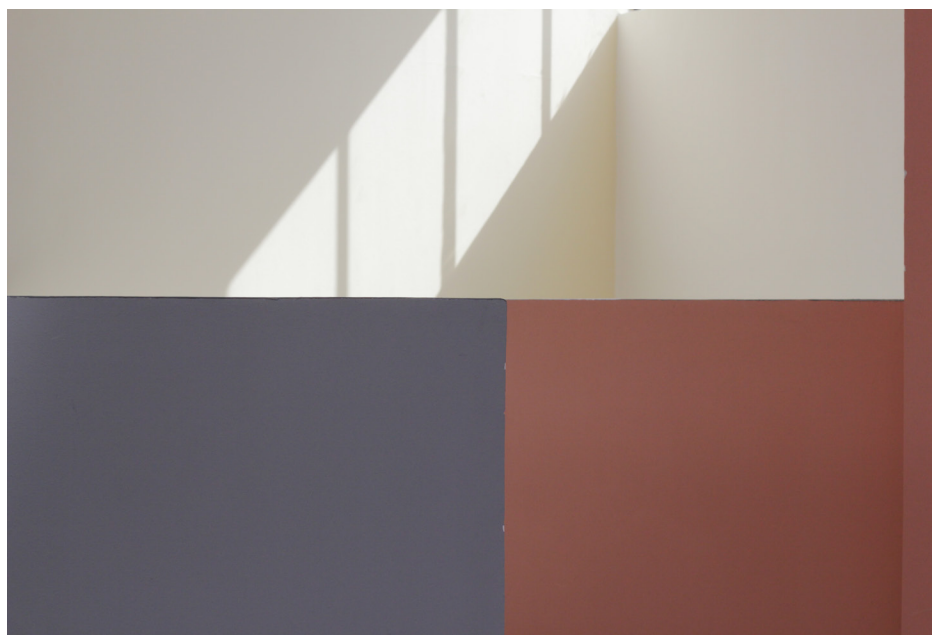
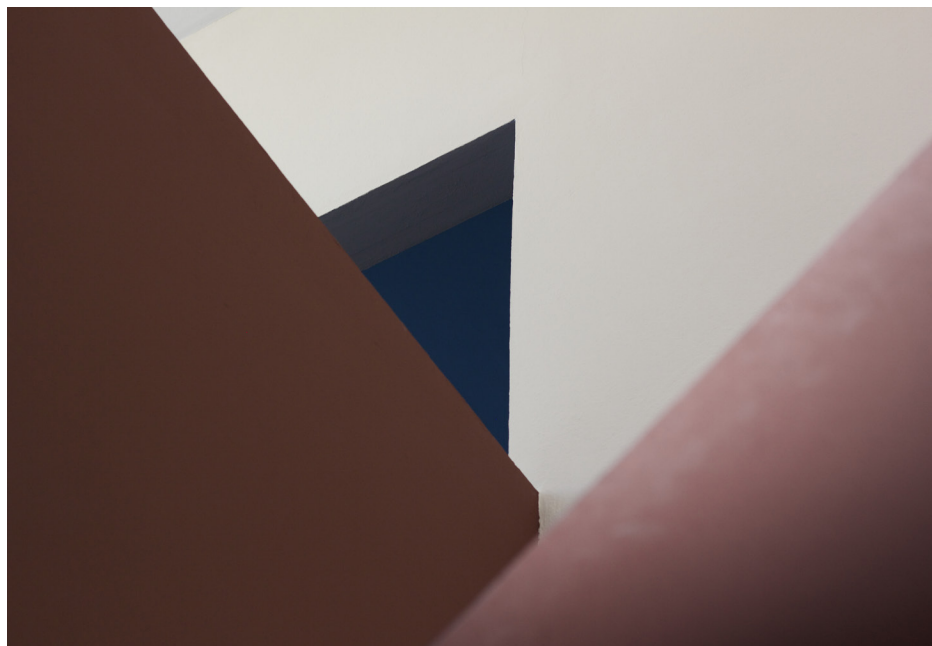
Le fotografie del complesso di Santa Cristina e del Padiglione dell'Esprit Nouveau, mettono in risalto alcune caratteristiche che si ritrovano nella rivista l'“L'Esprit Nouveau” come la purezza, l'essenzialità delle forme e l'utilizzo di colori pastello. Alcuni dettagli del complesso di Santa Cristina, che descrivono sia gli interni che gli esterni, sono ripresi per mettere in risalto geometrie in grado di decontestualizzare la natura del soggetto.

In egual misura nelle immagini che ritraggono il padiglione sono messi in evidenza gli aspetti grafici dell'architettura che tradiscono la sua natura abitativa per sottolineare una ricerca dal carattere formale e astratto in linea con quanto sperimentato da Le Corbusier.



















## New Vision

### Banner 200x300 cm; stampa su pvc, 2018

Umanista e autoritario Le Corbusier scopre l'aereo, e con esso la visione dall'alto. Alla fine degli anni Venti si dirige in Sud America, sorvola i territori, ne svela la grandezza delle linee, ne analizza le forme e scopre l'unità visiva; rileva l'incontro-scontro tra città e paesaggio, la dialettica fra natura e cultura. Nel 1935 pubblica il libro *Aircraft* in cui indaga i rapporti tra mutamenti sociali e nuove tecnologie, soffermandosi sull'aereo come strumento per la rivoluzione dell'abitare moderno.

L'opera in mostra racconta le scoperte di Le Corbusier e la loro implicazione nel progetto urbanistico. La natura è esperita attraverso la macchina, la visione plana minacciosa su di essa: quasi in un raid aereo, il controllo della logica si deposita sulla natura e genera su di essa, attraverso l'intercessione dell'architetto-creatore, un modello che la considera ma che, contemporaneamente, la soggioga. Il fotomontaggio è costituito da tre fasce principali, leggibili diagonalmente dall'alto verso il basso: all'interno della prima fascia la *silhouette* dell'aereo viene ripetuta diventando un vero e proprio pattern simbolico e decorativo. Nella ripetizione grafica solo alcuni elementi colorati si discostano rispetto al rigoroso bianco e nero della composizione attraverso tonalità direttamente riconducibili alla tavolozza cromatica prediletta da Le Corbusier. La seconda fascia delinea il corso di un fiume ripreso dall'alto, quale emblema della natura su cui l'architetto può intervenire o da cui può trarre ispirazione. Infine nella terza fascia convivono da una parte il modello del Plan Obus per la città di Algeri, che sintetizza le spinte astrattivo-pittoriche del Le Corbusier urbanista, e dall'altra, in primo piano, la mano dell'architetto, ritagliata da una fotografia che lo ritrae mentre promuove un piano urbanistico per Parigi, ma ironicamente capovolta a indicare un momento di ludica creazione divina. Il banner è inoltre presentato con un'evidente retinatura per indurre lo spettatore a compiere un movimento necessario al fine di cogliere una corretta prospettiva di visione, così come accadeva nel "processo di distanziamento" tipico dell'ottica lecorbuseriana.

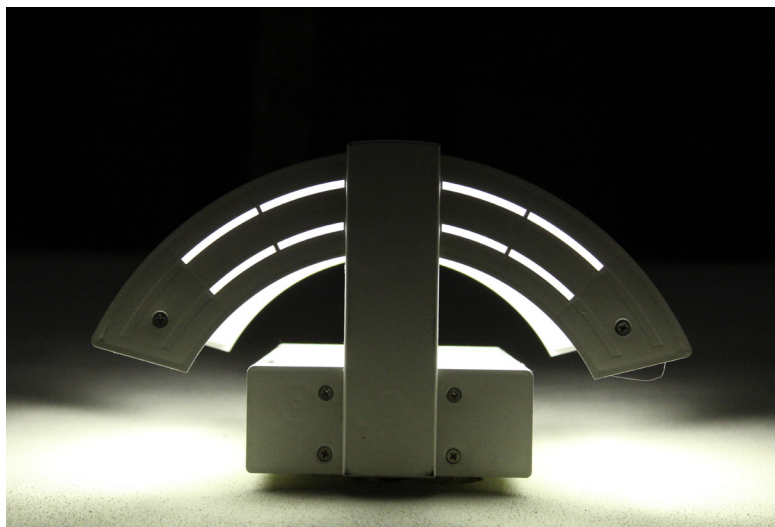
## Fotografie

A differenza della qualità narrativa riservata per il banner, le fotografie che descrivono il complesso di Santa Cristina e il Padiglione dell'Esprit Nouveau insistono su ricerche formali e sono presentate come coppie di immagini distinte ma dialetticamente correlate dal punto di vista estetico e contenutistico. Per entrambe le architetture uno scatto intende cogliere alcuni elementi legati alla *New Vision* lecorbuseriana da un punto di vista concettuale, mentre l'altro propone una canonica visione aerea. La fotografia scelta per il complesso di Santa Cristina ritrae un oggetto d'arredo attraverso un processo opposto ma pienamente parallelo a quello dell'astrazione dall'alto. Il soggetto (una lampada) è ripreso dal basso verso l'alto così da ricordare, a livello formale, il profilo di un velivolo. Seguendo questa logica lo scatto riservato al Padiglione dell'Esprit Nouveau propone una visione dall'alto del portellone che collega l'area dei diorami con il patio. La scelta di questo elemento è parsa immediatamente la più confacente per comprovare visivamente l'idea di transfert formale che Le Corbusier attua dal mondo dell'ingegneria aeronavale a quello dell'architettura e l'oggetto ritratto dall'alto diventa un vero e proprio statement poetico. La porta costituisce la metafora che esprime l'ammirazione di Le Corbusier verso gli apparati della tecnica aeronavale. Alla coppia appena descritta sono abbinate due ulteriori fotografie prive di valenza autoriale. Sono infatti presentate due immagini aeree, prelevate dal geoportale della regione Emilia Romagna, che descrivono l'area su cui sorgono le due architetture protagoniste (complesso di Santa Cristina e Padiglione dell'Esprit Nouveau) attraverso il layout generato dall'applicativo online, in chiara opposizione al lirismo della coppia fotografica precedente.

Ortofoto in Emilia-Romagna



1:1 000  
0 0,0075 0,015 0,03 ml  
0 0,0125 0,025 0,05 km



Volo IGMI GAI 1954



Rapporto Enrico Romagnolo







## Espace Indicible

### Struttura in legno 226x226 cm, vernice acrilica, stampe su carta, installazioni acustiche, 2018

Rivelato in un articolo pubblicato nel 1946 in “L’Architecture d’Aujourd’hui”, l’Espace indicible occupa una posizione centrale nella produzione teorica di Le Corbusier dopo la definizione altrettanto significativa dei Cinq points d’une architecture nouvelle. Il concetto di Espace indicible, per quanto complesso e articolato, intende designare uno spazio definito da proporzioni armoniche e capace di suscitare emozioni. Ad essere considerate da Le Corbusier, per rendere comprensibile la sua idea di spazio, non sono tanto le singole caratteristiche di un’opera, quanto piuttosto gli effetti prodotti da quell’opera sull’osservatore in tutte le condizioni percettive.

Seguendo le affermazioni di Le Corbusier, secondo il quale “prendere possesso dello spazio è il primo gesto degli esseri viventi”, lo spettatore sarà chiamato a confrontarsi con una struttura elementare, ad esperire lo spazio e a contribuire concretamente al progetto realizzando un fotomontaggio capace di rendere concreto e attuale, attraverso l’immagine, un concetto ineffabile e a tratti spirituale.

La sezione della mostra dal titolo Oltre l’Espace indicible: costruire un’immagine, abitare uno spazio, propone un allestimento che rifiuta qualsiasi intento illustrativo, didattico o scientifico, per ricercare sensazioni piuttosto che spiegazioni, domande piuttosto che risposte, mettendo in discussione, di volta in volta, il senso dell’esposizione stessa. L’opera si compone di due “momenti” (inscindibilmente?) connessi tra loro: lo spettatore si trova di fronte a una struttura cubica di circa 226 centimetri di lato - dimensioni che richiamano strettamente quelle del Modulor - realizzata in listelli di legno dipinti di bianco. Il “monumentale cubo”, sprovvisto di pareti e copertura, ospita al proprio interno un cavalletto. A terra sono accumulate decine di fotografie che riproducono architetture di Le Corbusier, forme organiche naturali (quali alveari, coralli

e conchiglie), spazi interni ed esterni del Complesso di Santa Cristina e alcune immagini della replica bolognese del Padiglione dell'Esprit Nouveau. Sui lati della struttura, pronti a registrare l'eventuale ingresso di visitatori, sono disposti alcuni sensori in grado di attivare comportamenti sonori del tipo di pattern di musica elettronica, con chiaro riferimento alle boîtes à miracles progettate da Le Corbusier a partire dal 1952 come avveniristici "teatri spontanei". Praticamente nulla nel cubo è determinato a priori: davanti all'opera, il visitatore può decidere se percepirla come struttura aperta o chiusa, invitante o respingente, per scegliere, infine, se entrarvi o meno. Una volta superata la soglia lo spettatore si trova immerso in un ambiente improvvisamente popolato di suoni scaturiti dalla sua stessa presenza e, aggirandosi tra i cumuli di fotografie, potrà, in totale libertà, decidere di fissarne alcune al pannello centrale per prendere parte alla configurazione dell'opera. Il fulcro dell'esposizione risiede nella libertà affidata al visitatore che, da fruitore attivo, è chiamato a contribuire alla creazione della mostra e ridefinire in prima persona la propria esperienza estetica. Lo spettatore, il "cubo" e il "fotomontaggio" che col tempo viene a configurarsi sul pannello, rappresentano tre concetti cardine che sottendono alla definizione dell'Espace indicible: l'uomo, l'ambiente e l'opera, tenuti insieme in un rapporto che è inestricabile ma che inevitabilmente si dimostra anche cangiante.

\*I curatori della sezione desiderano ringraziare l'ingegnere Matteo Marcantoni per il fondamentale aiuto in fase progettuale e durante l'allestimento, e Lorenzo Polendoni per la preziosa assistenza nella realizzazione dell'impianto acustico.

## Fotografie

Le Fotografie che riprendono il complesso di santa Cristina e il Padiglione dell'Esprit Nouveau, sono scattate con la finalità di esprimere uno degli aspetti cardine del concetto lecorbusieriano di Espace indicible: la presa di possesso dello spazio attraverso la semplice presenza e persistenza di un soggetto che lo occupa.





## Transfert

**Piedistalli in ferro h 113 cm; cubi in cartonlegno 27x27 cm;  
stampe su carta, 2018**

Il *transfert* è una nozione indagata da Le Corbusier nel secondo dopoguerra principalmente attraverso il *medium* fotografico. Grazie all'utilizzo della fotografia in bianco e nero o mediante manipolazioni fotografiche quali la rotazione e l'ingrandimento, Le Corbusier riesce a generare nuove forme, idee e sensazioni derivate da relazioni inconsce e spontanee che si instaurano tra opere architettoniche, pittoriche e scultoree di epoche diverse. Punto di partenza significativo per lo sviluppo di un processo creativo informato dal *transfert* è quell'*Espace indicible* concretamente definito da Le Corbusier alla metà degli anni Quaranta.

L'installazione si concentra su due diverse manifestazioni del concetto di *transfert* nell'opera di Le Corbusier: la mostra "New World of Space" e il convento di Sainte Marie de La Tourette.

L'opera è caratterizzata da due cubi di 27 x 27 cm, sorretti da piedistalli alti 113 cm (in riferimento alla misura del Modulor). I due cubi, rivestiti di immagini e fotomontaggi e non fissati sui piedistalli, vengono messi a disposizione del visitatore che, attraverso la loro manipolazione, può visionare simultaneamente diverse immagini e attivare processi creativi inconsci informati dalla nozione di *transfert*.

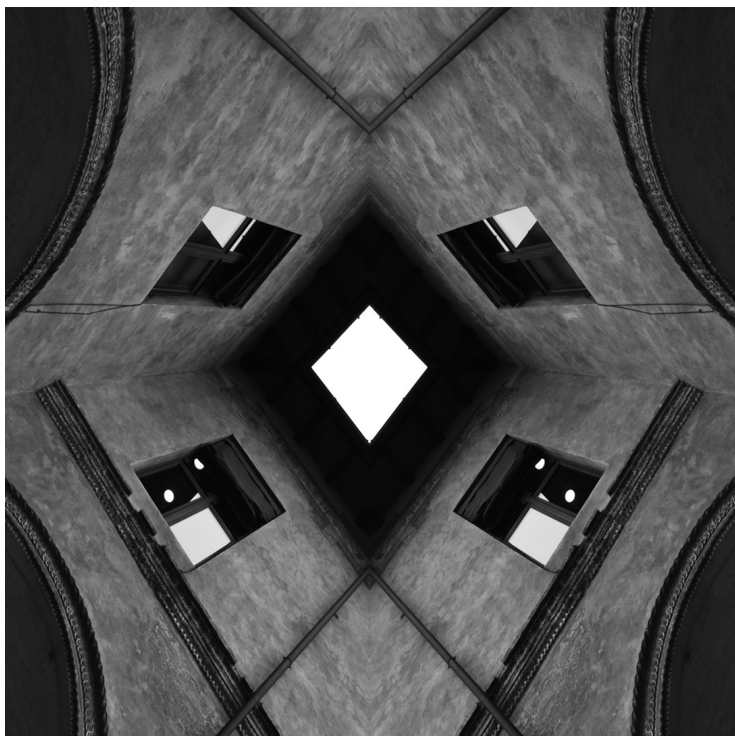
Il primo cubo è dedicato ad un pannello della mostra, curata da Le Corbusier, intitolata "New world of space" e tenutasi all'Institute of Contemporary Art di Boston nel 1948. Nel pannello, dal titolo "Architecture and painting have forms in common", Le Corbusier aveva accostato ingrandimenti fotografici di disegni, architetture, dipinti e sculture, realizzati in diversi periodi della sua opera. Il cubo intende rivisitare il messaggio presente nel pannello. Le sei facce ospitano ciascuna una porzione isolata del pannello

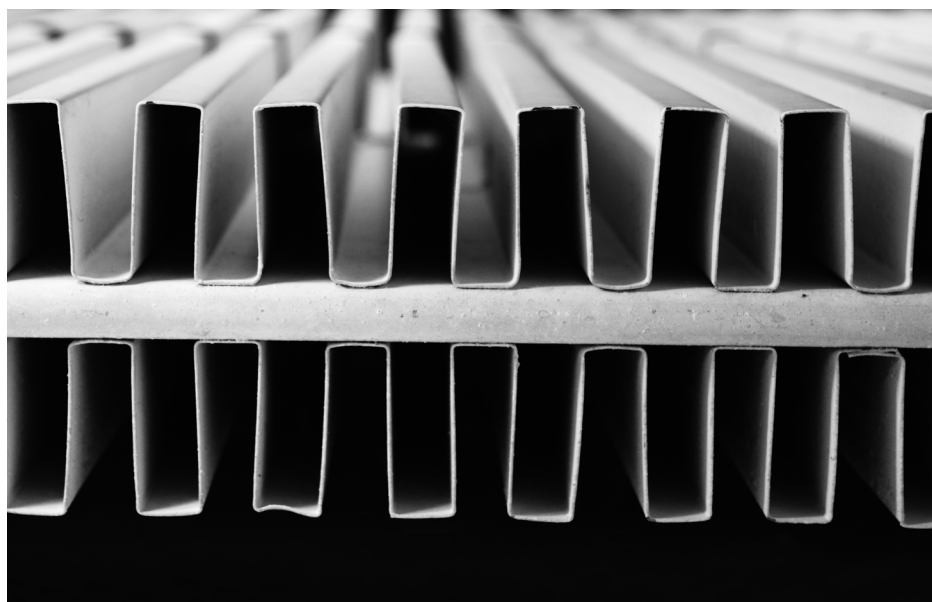
che corrisponde a temi specifici presenti nella composizione originaria di Le Corbusier: *Cubic forms*, *Ribbon forms*, *Curved forms*, *Human forms*, *Abstract images* e *Rectilinear design*.

Il secondo cubo è dedicato al convento di Saint Marie de La Tourette, realizzato dal 1953 al 1960 a Éveux-sur-l'Arbresle. I sei fotomontaggi che occupano le facce sono realizzati mediante la sovrapposizione di fotografie di diverse aree del convento e di immagini che hanno ispirato Le Corbusier durante le diverse fasi di progetto. Grazie al processo creativo del *transfert*, opere architettoniche o pittoriche e luoghi osservati in passato, come il Monte Athos o la Certosa di Ema, riemergono in alcuni dettagli.

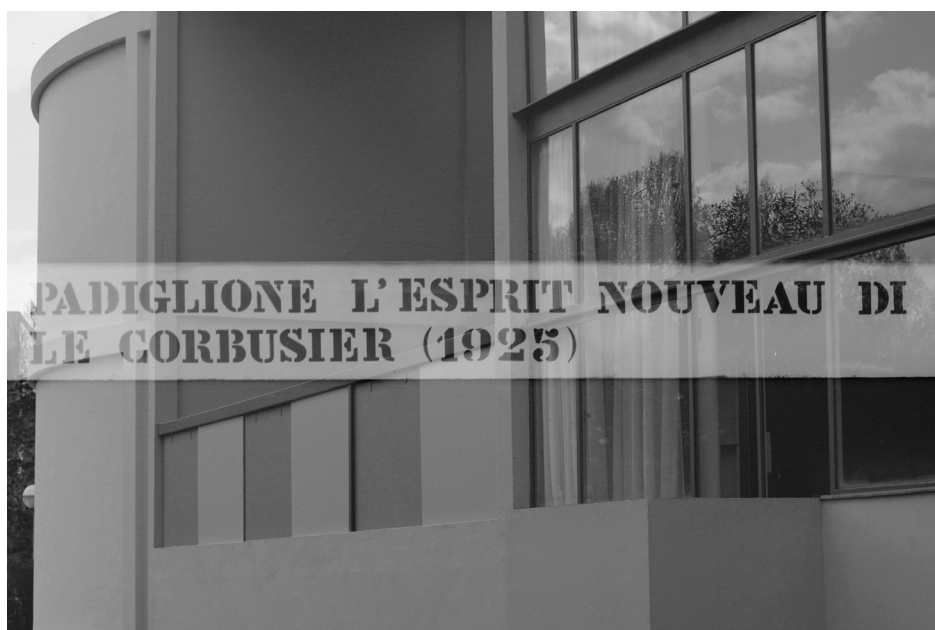
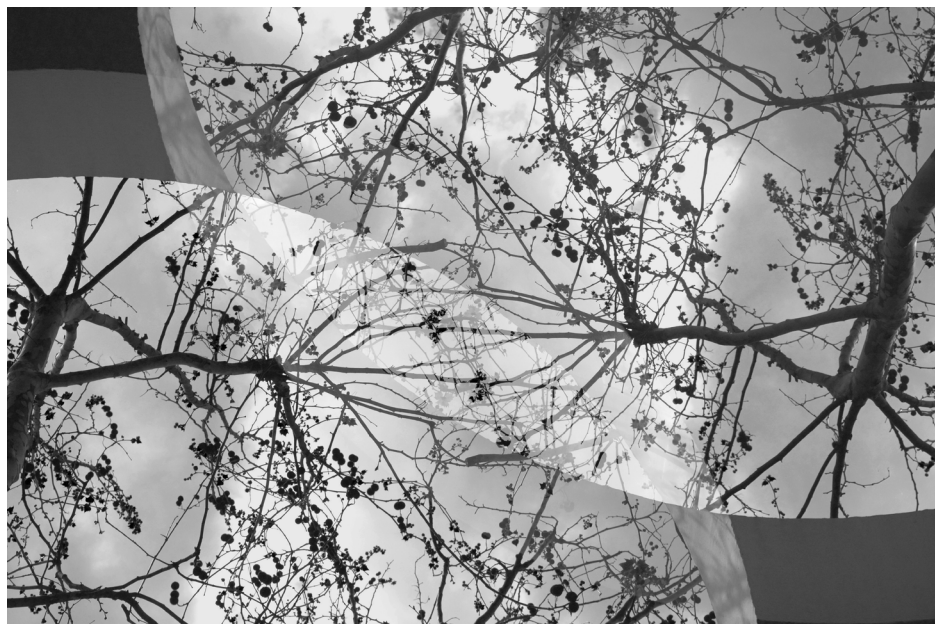
## Fotografie

Le fotografie scattate al complesso di Santa Cristina e al Padiglione dell'Esprit Nouveau rappresentano l'aspetto più tecnico e formale del *transfert*: bianco e nero, soggetti ruotati, sovrapposizioni e ingrandimenti di dettagli. Una fotografia del Padiglione dell'Esprit Nouveau mostra, in primo piano, un particolare del calorifero ingrandito, altre giocano sulla doppia esposizione e sulla sovrapposizione e giustapposizione di una stessa immagine.









**PADIGLIONE L'ESPRIT NOUVEAU DI  
LE CORBUSIER (1925)**



## Poème électronique

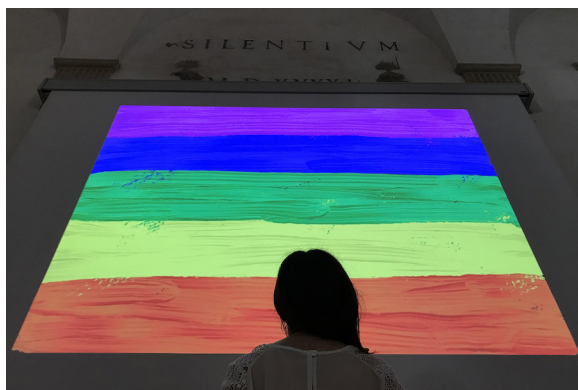
Video di 05:05 min, 2018

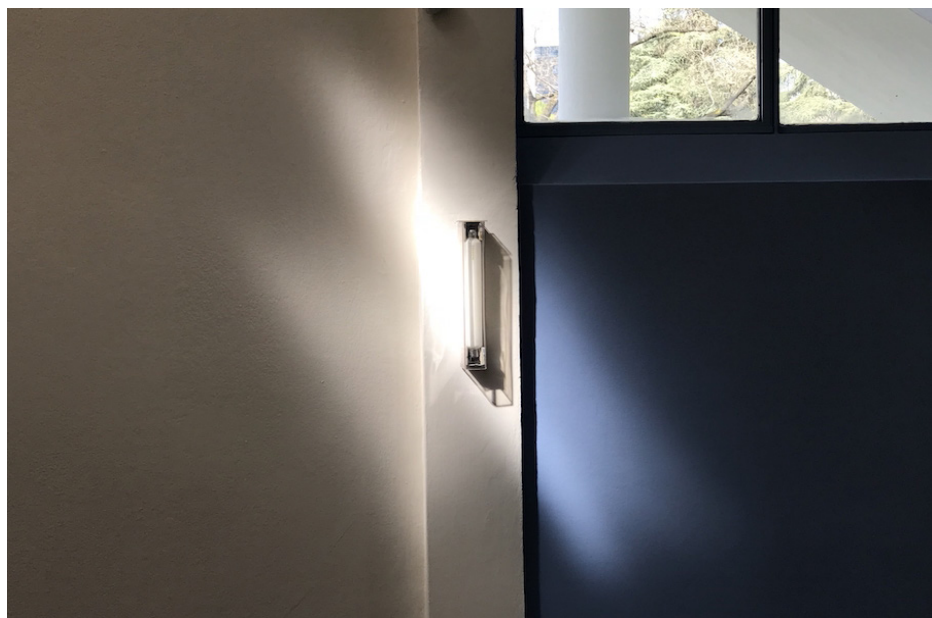
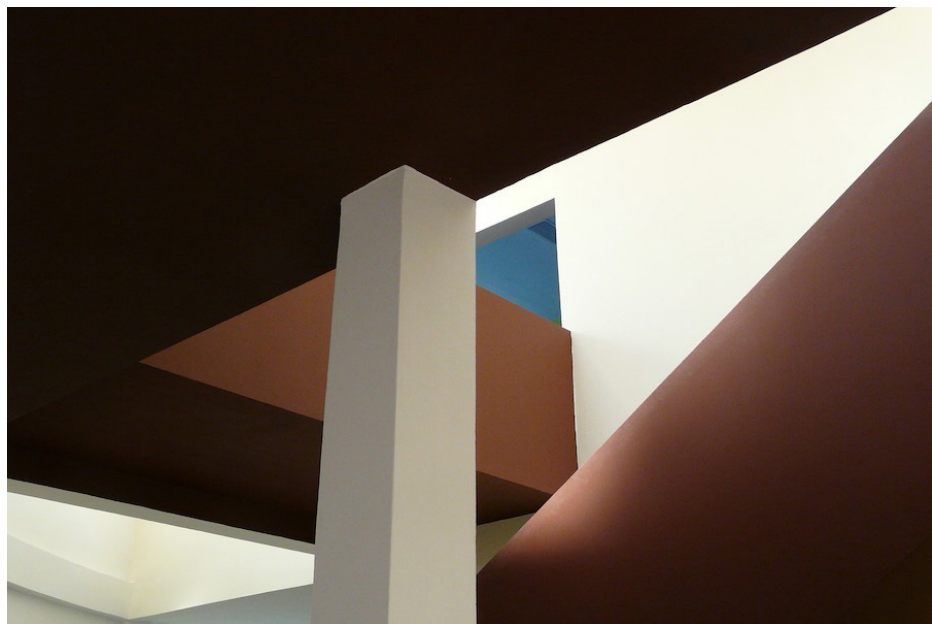
Nel 1958, in occasione dell'Esposizione Universale di Bruxelles, Le Corbusier, in collaborazione con Iannis Xenakis e per conto della Philips, realizza un padiglione per contenere uno spettacolo di luci, suoni e immagini intitolato *Poème électronique*, ideato con il compositore Edgar Varèse. Sfruttando i congegni tecnologicamente sofisticati messi a disposizione dall'azienda olandese, Le Corbusier concepisce un'installazione multimediale volta al raggiungimento di una completa sintesi delle arti. L'opera in mostra è stata ideata a partire da riflessioni sulla storia della civiltà narrata nel *Poème électronique*, ed è concepita come possibile evoluzione del poema stesso. Nuovi colori, suoni e immagini arricchiscono, senza tradirla, l'opera originaria e permettono al visitatore di immergersi nell'atmosfera sperimentabile di quel padiglione all'avanguardia. Il nuovo video si pone come rilettura critica ed aggiornata di quanto fu presentato nel 1958, attraverso rimandi filologici diretti e forti contrasti visivi. Dall'intima spiritualità presente nel video originario, si passa a un immaginario consumistico fatto di brand e slogan pubblicitari, per denunciare infine le atrocità commesse contro l'umanità più debole in fuga da guerre e miseria. Il messaggio di speranza e riscatto che concludeva il *Poème électronique* profetizzava per l'uomo un nuovo rapporto con l'arte, la tecnologia, la natura. Tale speranza, nutrita da Le Corbusier, è stata negli anni a seguire barbaramente tradita, come denunciato dalla selezione di immagini che narrano i fatti storici accaduti negli ultimi sessant'anni (1958-2018). Il risultato finale presenta a livello sonoro un ritmo più vibrante e frenetico frutto di un'attenta selezione musicale nel rispetto della composizione originale, con un crescendo d'intensità di rumori e di distorsioni man mano che si procede al termine del video.

## Fotografie

La fotografia dedicata al complesso di Santa Cristina riprende l'immagine di apertura del video, proiettata all'interno dell'aula magna del dipartimento delle Arti, per sottolineare la presenza, in quel luogo, di apparecchi tecnologici utilizzati per scopi didattici.

Le due fotografie dedicate al padiglione dell'Esprit Nouveau si rifanno all'attenzione dedicata da Le Corbusier alla luce e al colore. Nella prima fotografia i diversi elementi che compongono il padiglione sono presentati come campi monocromi che ricordano le fasce compatte utilizzate nel *Poème électronique*. Nella seconda è ripreso un riflesso di luce naturale stagliato contro le pareti interne del padiglione e letto dall'inquadratura della macchina fotografica come elemento decorativo instabile e provvisorio quindi destinato, per sua natura, a una breve durata. La scelta di registrare un elemento fugace è metafora dell'installazione effimera multimediale presentata nel 1958 all'interno del padiglione Philips.









*Padiglione dell'Esprit Nouveau, Bologna 2018*  
*Fotografia Federico Torra*



*Padiglione dell'Esprit Nouveau, Bologna 2018*  
*Fotografia Federico Torra*







**“Tant pis pour ceux à qui manque l'imagination”**

*Le Corbusier*